

AGUTTES

MAÎTRES ANCIENS

28 mars 2023



1

CONTACTS POUR CETTE VENTE



Directeur du département

Grégoire Lacroix
+33 (0)1 47 45 08 19
lacroix@aguttes.com



Catalogueur

Victoria Damidot
+33 (0)1 47 45 91 57
damidot@aguttes.com

Directeur du pôle Arts classiques

Charlotte Aguttes-Reynier

Enchères par téléphone
Ordre d'achat

bid@aguttes.com

Délivrances et stockage

Victoria Damidot
+33 (0)1 47 45 91 57
damidot@aguttes.com

Relations acheteurs

Marie du Boucher
+33 (0)1 41 92 06 41
duboucher@aguttes.com

Département marketing & communication

Clémence Lépine
lepine@aguttes.com

Relations médias

Anne-Sophie Philippon
+33 (0)6 27 96 28 86
pr@aguttes.com

Relations Asie

Aguttes 拍卖公司可提供中文服务
(普通话及粤语), 请直接联系
jiayou@aguttes.com

AGUTTES

Président Claude Aguttes

Directeur général Philippine Dupré la Tour

Associés
Directeur associé
Charlotte Aguttes-Reynier
Associés
Sophie Perrine, Gautier Rossignol,
Maximilien Aguttes

Aguttes
(SVV 2002 - 209)
Commissaires-priseurs habilités
Claude Aguttes, Sophie Perrine,
Pierre-Alban Vinquant, François Rault

SELARL Aguttes & Perrine
Commissaire-priseur judiciaire

MAÎTRES ANCIENS

Vente aux enchères

Drouot Paris, salle 6

Mardi 28 mars 2023, 15h

Expositions publiques

Aguttes Neuilly
164 bis, avenue Charles-de-Gaulle, 92200 Neuilly-sur-Seine
Du lundi 13 au jeudi 16 mars : 11h - 18h

Drouot Paris, salle 6
Samedi 25 mars : 11h - 18h
Lundi 27 mars : 11h - 18h
Mardi 28 mars : 11h - 13h

Cliquez et enchérissez sur **aguttes.com**

Important : les conditions de vente sont visibles en fin de catalogue. Nous attirons votre attention sur le lot 2 qui bénéficie de conditions d'expositions et de vente particulières. Ces dernières sont décrites dans la fiche du lot, à côté de sa photographie.

Aguttes Neuilly
164 bis, avenue Charles-de-Gaulle, 92200 Neuilly-sur-Seine


détail

Index

Les conditions et termes régissant la vente des lots figurant dans le catalogue sont fixés dans les conditions générales de vente figurant en fin de catalogue dont chaque enchérisseur doit prendre connaissance. Ces CGV prévoient notamment que tous les lots sont vendus « en l'état », c'est-à-dire dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de la vente avec leurs imperfections et leurs défauts. Une exposition publique préalable à la vente se déroulant sur plusieurs jours permettra aux acquéreurs d'examiner personnellement les lots et de s'assurer qu'ils en acceptent l'état avant d'enchérir. Les rapports de condition, ainsi que les documents afférents à chaque lot sont disponibles sur demande.

The terms and conditions governing the sale of the lots appearing in the catalogue are set out in the general terms and conditions of sale appearing at the end of the catalogue, which each bidder must read. These GTC provide in particular that all the lots are sold "as is", i.e. in the condition in which they are found at the time of sale with their imperfections and defects. A public display prior to the sale taking place over several days will allow buyers to personally examine the lots and ensure that they accept their condition before bidding. Condition reports, as well as documents relating to each vehicle, are available on request.

détail



1
ATTRIBUÉ AU MAÎTRE DE L'ADORATION DE LILLE
ANVERS, ACTIF ENTRE 1510 ET 1530

Saint Jérôme pénitent

Huile sur panneau
48,5 x 34 cm

St. Jerome in the Wilderness
Oil on panel
19 1/16 x 13 3/8 in.

15 000 - 20 000 €

IMPORTANT

En raison de la présence du cachet de la collection de Marie-Louise d'Autriche, ce tableau ne peut quitter le territoire italien (ni avant ni après la vente).

Exposition publique le 13 mars 2023 à Turin.
Vente sur désignation le 28 mars 2023 à 15h à Paris.

L'acquéreur final est informé qu'il devra prendre possession de ce panneau à Turin directement.

Due to the presence of the seal of the the collection of Maria Luigia of Austria, the painting may not leave Italy (neither before nor after the sale).

Public exhibition on 13 March 2023 in Turin.
Sale by appointment on 28 March 2023 at 3pm in Paris.

The final purchaser is informed that he/she will have to take possession of this panel in Turin directly.



2
GOSWIN VAN DER WEYDEN
ANVERS, 1455/1465 - C. 1538

Vierge à l'Enfant entourée de sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Marguerite d'Antioche

Huile sur panneau
72,4 x 64,2 cm

Virgin and Child surrounded by St Catherine of Alexandria and St Margaret of Antioch
Oil on panel
28 1/2 x 25 1/4 in.

PROVENANCE

Au verso, cachet de la collection de Marie-Louise d'Autriche (1791 - 1847), duchesse de Parme ; Vente anonyme ; Londres, Sotheby's, 9 décembre 1992, n°64 ; Londres, Christie's, 7 juillet 2004, n°18 ; Turin, Galerie Luigi Caretto ; Acquis auprès de cette galerie par l'actuel propriétaire.

BIBLIOGRAPHIE

Andrea Bacchi, *A Collector's Choice*, 1987, pp. 13-15, n°3, illustré comme Goswyn van der Weyden.

EXPOSITION

The Northern Renaissance - 15th and 16th Century Netherlandish Paintings, New York, Colnaghi, 1983, n° 20, comme Le Maître de Hoogstraeten.

200 000 - 300 000 €

détail



détail

Admirateur dévoué de l'art de son grand-père Rogier van der Weyden (1399/1400 - 1464), Goswin se place en héritier de sa manière, désirant sans doute s'illustrer davantage en la perpétuant qu'en élaborant ses propres codes.

Documenté à Bruxelles à partir des années 1465, c'est auprès de son père Pieter qu'il fait son apprentissage. Après un bref passage à Lierre entre 1492 et 1500, il part s'installer à Anvers où il ouvre son atelier qui comptera de nombreux élèves. Il entre dans le même temps dans la Guilde de Saint-Luc dont il devient le doyen en 1530.

De son aïeul, il retient un goût certain pour des figures monumentales auxquelles il confère un aspect sculptural. Comme lui, il atteste d'un goût pour un graphisme vif, assez pointu, une stylisation privilégiant l'élégance de silhouettes fines, aux membres fins et longilignes à l'instar des doigts délicats de ses figures. Seuls les visages, légèrement ovales, font concession de quelques rondeurs mais leurs nez longs et fins ne permettent plus d'y voir les courbes douces plus caractéristiques de la première partie du XVe siècle.

Le prototype iconographique de la *Vierge à l'Enfant* se retrouve un peu plus tôt chez Hans Memling (1430 - 1494). Élève de Rogier van der Weyden, Goswin lui emprunte la figure centrale entourée ici de deux saintes en intercesseurs, certainement souhaitées par le commanditaire. Cette configuration, Memling l'avait proposée dans plusieurs de ses compositions, dont celles que conservent la National Gallery de Londres (fig. 1) et le Metropolitan Museum de New York (fig. 2).

Une attribution ancienne donnait l'œuvre que nous présentons au Maître de Hoogstraeten, par analogies notamment avec le feuillage servant de dais sur lequel se détache la Vierge ou les anges s'apprêtant à la couronner, motif que l'on peut observer dans un retable du maître, visible au Kunsthistorisches de Vienne. Toutefois, Andrea Bacchi, en 1987, était parvenu à réintégrer notre composition au corpus de Goswin van der Weyden, encore peu exhaustif et ayant souffert de classements sans doute précipités sous les noms d'Hoogstraeten ou du jeune Jan Gossaert (*c.* 1478 - 1532).

En même temps que l'héritage de son grand-père, c'est également ceux légués par Jan van Eyck (*c.* 1390 - 1441) et Robert Campin (*c.* 1375 - 1444) que le peintre de cette *Vierge à l'Enfant* a assimilés et s'applique à retranscrire. Près d'un siècle plus tôt, les deux maîtres faisaient basculer la peinture flamande dans une nouvelle modernité avec le perfectionnement de la peinture à l'huile. Le premier, considéré par certains de ses (hagio) biographes comme « l'inventeur » de la technique, poussa à son paroxysme la maîtrise de cette matière particulièrement fluide avec laquelle, superposant les couches colorées, il parvenait techniquement à faire « passer » véritablement la lumière, conférant un aspect particulièrement fin et porcelainé à l'aspect final.

Là résident toutes les bases de l'apprentissage de Goswin pour la génération duquel il était désormais presqu'évident de travailler ainsi. Sa matière, fluide et fine, superpose les glacis de couleurs différentes et enrichit les effets de transparence. Les étoffes se déclinent en nuances précieuses, les jeux d'ombre donnent de la monumentalité à l'ensemble tandis que les chairs diaphanes émerveillent par leur finesse. Entre effets de matières et de lumière, souci d'un certain réalisme et idéalisations de figures sacrées, Goswin van der Weyden perpétue l'art qui lui a été transmis et s'en fait le chantre.



Fig. 1. Hans Memling, *Triptyque Donne*, 1480, huile sur panneau, Londres, British Museum (NG6275) (détail) © British Museum



Fig. 2. Hans Memling, *Virgin and Child with Saints Catherine of Alexandria and Barbara*, *c.* 1480, huile sur panneau, New York, Metropolitan Museum of Art (14.40.634) © New York, Metropolitan Museum of Art



détail

détail



3
ÉCOLE ITALIENNE DU XVIe SIÈCLE
ENTOURAGE DE PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, DIT LE PÉRUGIN

Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste

Huile sur panneau (tondo)
D. 90,5 cm

Virgin and Child with saint John the Baptist
Oil on panel (tondo)
35 5/8 in.

Vendu dans un très beau cadre, du XIXe siècle, en bois sculpté et doré, à pourtour carré et vue ovale, décoré de fleurs et de fruits.

12 000 - 15 000 €



4
ÉCOLE ROMAINE, VERS 1620
D'APRÈS RAFFELLO SANZIO,
DIT RAPHAËL

La Bataille de Constantin au Pont Milvius

Huile sur toile
150 x 313 cm

Constantine at the Battle of the Milvian Bridge
Oil on canvas
123 1/4 x 59 1/16 in.

20 000 - 30 000 €

À l'origine de l'extraordinaire interprétation de la vie de Constantin, un cycle de quatre scènes dont la *Bataille du Pont Milvius*, commandé par Léon X à Raphaël. Destiné à la Salle de Constantin, cette dernière devait être l'un des lieux de réceptions et d'accueil des cérémonies officielles du Vatican. Célébrant le triomphe du christianisme sur le paganisme, notre composition relate l'instant où l'empereur reçoit l'injonction en songe la veille de sa bataille, d'orner d'un chrisme les boucliers de son armée. Suivant ce présage, il s'exécute et remporte la victoire face à Maxence.

À la suite de cela, le vainqueur, s'il ne se convertit pas immédiatement, reconnaît la liberté de culte aux chrétiens au sein de l'Empire romain.

Lorsque Raphaël meurt prématurément en 1520, l'exécution de ses dessins fut confiée à certains de ses élèves les plus talentueux, parmi lesquels Giulio Romano (1499 - 1546). Aussi collaborateur virtuose du maître, il exécute la composition qui un siècle plus tard, continue d'inspirer la production artistique romaine.



5
ÉCOLE FLAMANDE, VERS 1580
ENTOURAGE DE MAARTEN DE VOS

Scène vétérotestamentaire

Plume, encre noire et lavis gris
29,5 x 26,5 cm

Scene of the Ancien Testament
Pen, black ink and grey wash
11 5/8 x 10 7/16 in.

1 500 - 2 000 €



6
ATELIER DE JAN BRUEGHEL LE JEUNE
ANVERS, 1601 - 1678

Le Christ et saint Jean-Baptiste enfants avec un agneau d'après Pierre-Paul Rubens

Huile sur cuivre
13 x 15,8 cm

Christ and saint John the Baptist as children with a Lamb after Peter Paul Rubens
Oil on copper
5 1/8 x 6 1/4 in.

2 000 - 3 000 €

Inspirée d'une composition originale de Rubens aujourd'hui perdue, certains ajouts discrets à cette petite huile sur cuivre nous invitent à y deviner un hommage au maître et une réappropriation légère du modèle. Petit-fils de Pieter Brueghel (1525 - 1569), fils de Jan Brueghel l'Ancien (1568 - 1625), le troisième de la dynastie s'est formé à Anvers dans l'atelier de son père, ami et collaborateur régulier de Rubens (1577 - 1640) entre les années 1598 et 1625. La libre interprétation de l'œuvre originale à laquelle il ajoute quelques éléments propres dont la petite grenouille au premier plan, un souci du détail minutieux pour cette composition aux dimensions plus modestes que l'originale et que l'on observe notamment dans la végétation, renvoient à la manière de Brueghel le Jeune et qu'il a pu transmettre à son atelier.

Certaines copies de l'œuvre originale se trouvent aujourd'hui dans les collections du château de Chenonceau et du musée national de Varsovie (M.Ob.2404 MNW).

La composition de Rubens connut un grand succès et ce, en partie grâce à sa diffusion par une gravure de Christoffel Jegher (*c.* 1596 - *c.*1652). En effet, à partir des années 1619, le peintre s'était adjoint les services proches de graveurs, permettant notamment une large diffusion de son travail. Au début des années 1630, il se tourne vers la gravure sur bois uniquement, moment où il entame une étroite collaboration avec Jegher, dont le nom passa à la postérité comme celui du plus illustre de sa discipline en son temps.



7
GILLIS MOSTAERT
HULST, 1528 - 1598, ANVERS

Entrée de Jésus à Jérusalem

Huile sur panneau
35 x 44 cm

Entry of Christ into Jerusalem
Oil on panel
13 3/4 x 17 5/16 in.

PROVENANCE
Londres, Brian Koetser, 1970 ; Londres, Rafael Valls Limited, 1977 ; Paris, Hôtel Drouot, vente Marc-Arthur Kohn, 16 février 1996, n°57 ; Collection privée, Turin (Italie).

20 000 - 30 000 €



8
ÉCOLE LOMBARDE DU XVII[e] SIÈCLE D'APRÈS ANDREA SOLARIO

Tête de saint Jean-Baptiste

Huile sur panneau
38 x 47 cm

Head of saint John the Baptist
Oil on panel
14 15/16 x 18 1/2 in.

PROVENANCE
Collection Guy Boyer, Paris.

Le modèle de notre tableau a été réalisé en 1507 par Andrea Solario (1460 - 1524) et se trouve aujourd'hui à Paris, au musée du Louvre (MI 735).

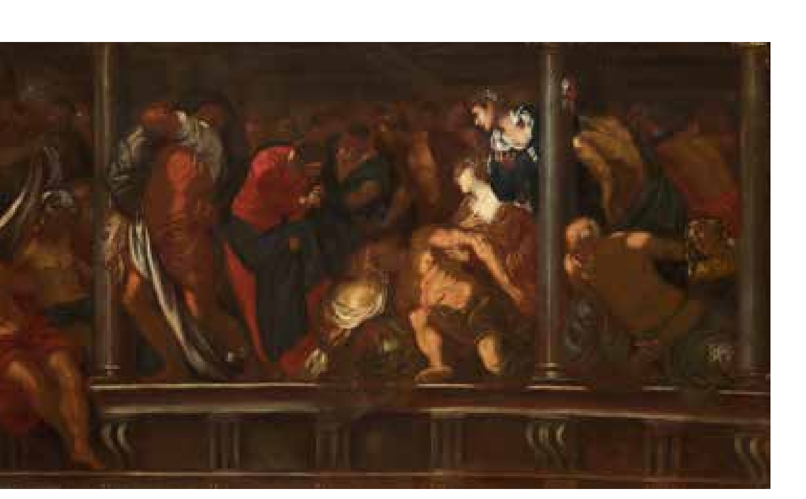
2 000 - 3 000 €

Le bozzetto original a été exécutée en 1639 par Tintoret pour l'église San Rocco de Venise. Avec la Scuola attenante, le maître signa l'un des ensembles les plus importants de sa carrière. Extrêmement admiré, nombre d'artistes se sont essayés à reprendre ses compositions dont un anonyme, auteur de notre composition.

Du maître vénitien, il s'attache à l'aspect abouti de l'esquisse originale, aspect souhaité par Tintoret et que l'on retrouve dans toutes ses œuvres préparatoires destinées à être présentées à ses commanditaires. Pour lui, c'était une manière de prouver sa supériorité face à ses concurrents et d'avancer un travail presque achevé, prêt à être transposé à plus grande échelle.

Par rapport à la composition originale, nous pouvons noter la partie architecturée inférieure de notre version, absente du modello de Tintoret après avoir été coupée au début du XVIII[e] siècle. L'œuvre que nous présentons aujourd'hui pourrait alors peut-être témoigner de l'état originel de son modèle.

D'autres versions, réalisées par des suiveurs du maître, sont aujourd'hui visibles au musée Magnin de Dijon (inv. 1938464) ou au Martin von Wagner-Museum de l'université de Würzburg.



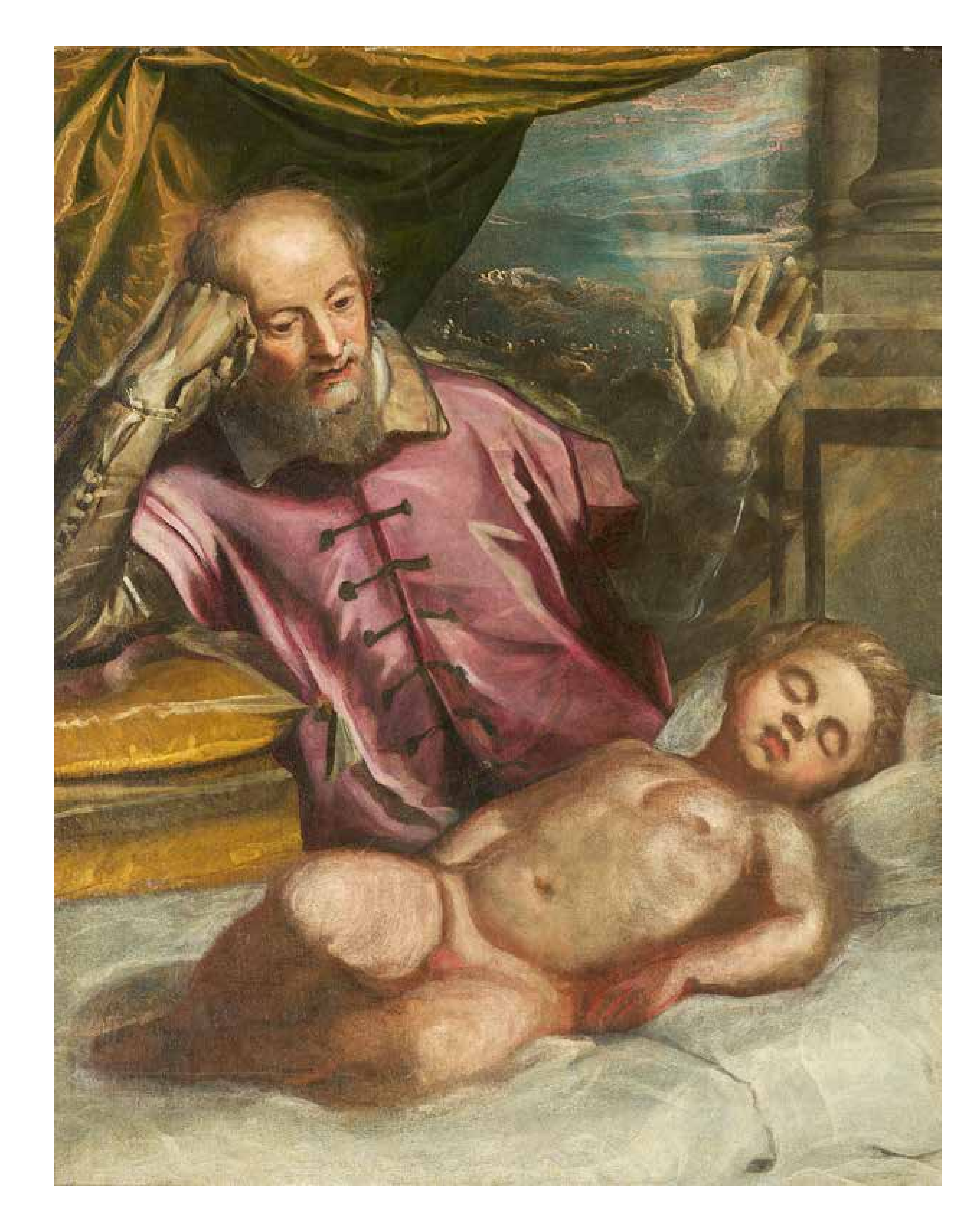
9
ÉCOLE ITALIENNE DU XVII[e] SIÈCLE D'APRÈS JACOPO ROBUSTI, DIT LE TINTORET

Modello pour la Piscine probatique ou *La guérison du paralytique préparatoire à la composition de San Rocco*

Huile sur toile
49 x 93 cm

Modello for the probatic Pool or The healing of the paralytic preparatory to the composition of San Rocco
Oil on canvas
19 5/16 x 36 5/8 in.

8 000 - 12 000 €



10
DOMENICO TINTORETTO VENISE, 1550 - 1635

Saint Laurent Justinien veillant l'Enfant

Huile sur toile
112 x 88,3 cm

Saint Lawrence Justinian adoring the Baby Jesus
Oil on canvas
44 1/16 x 34 3/4 in.

PROVENANCE
Sotheby's, Londres, 27 mars 1963, n° 56 comme Jacopo Robusti (1518/1519 - 1594), dit Le Tintoret.

20 000 - 30 000 €

L'attribution a été confirmée en 2001 par le Professeur William R. Rearick, spécialiste de l'École vénitienne des XVI[e] et XVII[e] siècles.



11
ATTRIBUÉ À JUAN PANTOJA DE LA CRUZ
VALLADOLID, 1553 - 1608, MADRID

Portrait d'une femme de la cour de Philippe III d'Espagne (1578-1598)

Huile sur toile
123,1 x 101,2 cm

Portrait of a Lady of the Court of Philip III of Spain (1578 - 1598)
Oil on canvas
48 7/6 x 39 13/16 in.

60 000 - 80 000 €

Juan Pantoja de la Cruz commence sa formation auprès de Alonso Sánchez Coello (1531/32 - 1588), pendant la dernière période de ce dernier. Sa carrière se poursuit au sein de diverses cours d'Europe, où l'influence d'Antonio Moro (*c.* 1520 - 1576/78) ancien maître de Coello, a déjà profondément marqué la production picturale. Auteur de compositions religieuses et de natures mortes, Pantoja rencontrera le succès grâce à son talent de portraitiste. Débutant sous le règne de Philippe II, il peint pour la cour du Roi à partir de 1580 et sera nommé officiellement peintre de cour à partir de 1596.

L'influence de Coello est visible chez Pantoja à travers la pause hiératique adoptée par ses sujets, mise en valeur par un travail d'éclairage où l'ombre et la lumière s'opposent avec contraste, permettant à la noblesse du visage d'émerger d'un fond généralement sombre. Néanmoins, cette rigidité témoigne avant tout de l'image que la royauté se doit de véhiculer. En effet, à la tête de l'un des royaumes les plus puissants d'Europe, les portraits retranscrivent l'importance de la fonction et la rigueur de l'étiquette imposée à la cour d'Espagne.

Une autre influence est remarquable : celle d'Antonio Moro. D'origine néerlandaise, cet artiste se distingue par la méticulosité dont il fait preuve dans le traitement des bijoux. L'attention portée aux détails de cette magnificence place Pantoja dans la lignée de son prédécesseur, les richesses de la famille royale d'Espagne ne pouvant que parfaire une telle acuité.

Ainsi, la noblesse du sujet, sa posture contenue dans un écrin de dentelles et de pierres précieuses et l'usage des tons chauds guidant directement le regard sur le visage de cette dame de la cour, permettent de créer une formule appliquée aux portraits officiels dont la postérité sera assurée par les jeunes artistes formés au sein de l'important atelier dirigé par Pantoja.

détail



12
ÉCOLE FRANÇAISE DU PREMIER QUART DU XVII[e] SIÈCLE
Portrait de Louise-Marguerite de Lorraine, princesse de Conti (1588-1631)

Huile sur panneau
65 x 48 cm

Portrait of Louise Marguerite of Lorraine, Princess of Conti (1588 - 1631)
Oil on panel
25 9/16 x 18 7/8 in.

15 000 - 20 000 €

Arrivé en fer de lance comme affirmation de l'individu au milieu du XIV[e] siècle, l'art du portrait continua de se développer à la cour de France tout en demeurant réservé à une certaine élite. Paradoxalement, la plupart des portraits qui nous est parvenue est dessinée alors même que les versions peintes, généralement réalisées sur panneau, étaient destinées a priori à davantage de pérennité[1].

Tout à fait charmant, ce portrait de la jeune Louise-Marguerite de Lorraine rend toute à la fois compte de la jeunesse et de la grâce du modèle, mais aussi de la justesse d'exécution par le peintre.

Si ce dernier demeure anonyme, il n'en fut pas moins virtuose dans le rendu subtil de son modèle, tout comme des éléments qui la parent et la magnifient. Présentée sur un fond neutre, d'un vert certainement plus éclatant en son temps, la princesse se tient le buste de face, le visage légèrement de trois-quarts ainsi que le dictaient les conventions d'alors. Rompant l'écueil de la frontalité, ce procédé permet la mise en avant discrète de l'oreille à l'orée de la chevelure et le détail précieux de la perle. La naissance du cou par ailleurs ajoute à ces deux éléments qui donnent profondeur et relief au visage. Dans un format modeste, quoiqu'important pour l'époque, le cadrage accentue l'ampleur du costume que revêt Louise-Marguerite de Lorraine, lui conférant monumentalité et majesté, qualité certaine que rappelle la couronne.

Le rouge affleurant aux joues, la bouche esquissant un léger sourire tout comme la vivacité des yeux en coin concourent à animer le visage de la jeune princesse. La matière fluide participe à ce rendu particulièrement subtil que l'on retrouve dans la chevelure, entre mèches bouclées et tirées vers l'arrière mais également dans le traitement remarquable de la collerette en dentelle. La stature est renforcée dans sa présence par l'épaisseur du manteau dont on devine la bordure d'hermine, et ouvert sur une très riche robe brodée de bijoux. L'or, les saphirs, les perles s'y répondent et s'accordent à la couronne faite des mêmes éléments.

Cet ensemble se retrouve dans un autre portrait de la princesse, conservé au musée de Chantilly (PE 290). Elle y arbore un habit extrêmement semblable, que l'on pourrait considérer sans doute comme une version simplement mise au goût du jour du même habit. Avant-dernière fille du duc Henri I[er] de Guise (1550 - 1588), dit le Balafré et de Catherine de Clève (1548 - 1633), Louise-Marguerite fut mariée en 1605 à François de Bourbon-Conti (1558 - 1614), sur la volonté du roi Henri IV (1553 - 1610) qui aurait aimé lui-même l'épouser. Veuve en 1614, elle épousa en secret François de Bassompierre (1579 - 1646) et conspira avec lui contre le cardinal de Richelieu (1585 - 1642). Finalement disgraciée par Louis XIII (1601 - 1643), elle fut exilée dans ses terres d'Eu.

1. Alexandra Zvereva, « Les techniques et les procédés des portraitistes ». Disponible en ligne : [portrait-renaisssance.fr/techniques.html]



Fig. 1. Anonyme français, *Louise-Marguerite de Lorraine, princesse de Conti*, huile sur panneau, 57 x 47 cm, Chantilly, musée Condé © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Harry Bréjat

détail

13
LOUIS I BOULLOGNE
DIT BOULLOGNE LE PÈRE
PARIS, 1609 - 1674

Le Massacre des Innocents

Huile sur toile
42 x 53 cm

Massacre of the Innocents
Oil on canvas
16 9/16 x 20 7/8 in.

8 000 - 10 000 €

Attribué à Jacques Stella et à Pierre Brébiette, notre tableau s'avère en réalité un témoignage très rare de l'art de Louis I Boullogne dit Boullogne le Père. Ce peintre extrêmement mal connu fut pourtant l'un des cofondateurs de l'Académie royale de peinture et sculpture, en 1648, et réalisa pas moins de trois Mays pour la cathédrale de Notre-Dame : *Saint Paul chasse les démons* (1646), *Le Martyre de saint Simon* (1648) et *La Décollation de saint Paul* (1657), tous trois au Louvre. Louis I Boullogne fut également l'auteur de décors profanes dont le plus célèbre fut celui de la Grande Galerie du Louvre, vers 1669 - 1670. Or, l'immense majorité de sa production a disparu, et les très rares peintures qui subsistent, notamment les Mays de Notre-Dame, sont aujourd'hui en mauvais état de conservation. Il en a résulté, comme nous l'avons montré, une multitude d'attributions erronées au cours de ces dernières années, tant dans le domaine des peintures que des dessins (voir F. Marandet, « Louis I Boullogne (1609 - 1674), les bases du style redéfinies », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 2014, p. 39-43). Or, le tableau que nous présentons a ceci de remarquable qu'il nous permet de reconnaître les caractères distinctifs du style de Louis I Boullogne. Sans doute la marque la plus visible est-elle l'apparence donnée aux têtes masculines, très influencées par celles de Carlo Saraceni (voir en particulier la *Parabole du riche et de Lazare*, Rome, Musée du Capitole). C'est en effet le même genre de faciès que l'on relève dans le May de 1657 (nous reproduisons ici la gravure réalisée par l'artiste lui-même, étant bien plus lisible que la toile ; fig. 1). Qui plus est, l'un des sbires d'Hérode qui vient de saisir un nouveau-né, offre une silhouette semblable à celle du bourreau du May (une pose sophistiquée dont *L'Esclave rebelle* de Michel-Ange donne certainement l'origine). On relève d'autres points communs avec le May, notamment les murs crénelés d'apparence médiévale à l'arrière-plan, et surtout les angelots, qui, munis de palmes, ont été figurés à mi-corps au milieu des nuées. Or, cette idée des angelots à mi-corps dans la partie céleste est inspirée du fameux tableau de Guido Reni de même sujet (aujourd'hui à la Pinacothèque Nationale de Bologne ; fig. 2), duquel Louis I Boullogne a également repris le motif de la jeune femme et son enfant fuyant, sur la droite. Cette relation au tableau de Guido Reni, que Louis I Boullogne avait certainement vu lors de son séjour en Italie, ne surprend pas lorsqu'on sait à quel point il fut influencé par son style : en écrivant que Louis I Boullogne fit des répliques des fameux *Travaux d'Hercule* de Guido Reni (peut-être du temps où ils étaient encore chez Jabach et aujourd'hui au Louvre), Guillet de Saint-Georges, son biographe, s'avère exact (Louis Dussieux et alii, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages…*, Paris, 2 vol., t. I, p. 199). Ces copies de Guido Reni peuvent en effet se retrouver dans l'inventaire des biens du peintre (Paris, Archives nationales, minutier central, XXXV, 438, 20 avril 1675). En réalité, on sait que le renom de Louis I Boullogne tenait à ses capacités à s'approprier le style des différents maîtres : au-delà de l'influence de Guido Reni, Carlo Saraceni, on pourrait sans doute ajouter celle de Rubens : le motif de la jeune femme du centre, qui, pour se défendre, mord le bras de son agresseur, pourrait bien provenir de la version du *Massacre des Innocents* de Rubens appartenant alors au duc de Richelieu, à Paris (aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich). Notons enfin une référence à un autre artiste que Louis I Boullogne connaissait là encore parfaitement (voir Dussieux, op. cit., p. 199) : Polidoro da Caravaggio. Au loin, au pied de la tour, la silhouette du soldat qui s'avance, le glaive en retrait par rapport au torse, est fondée sur la figure de Persée tel qu'il apparaît dans l'une des plus célèbres fresques de l'artiste (Palazzo del Bufalo, Rome). Louis I Boullogne semble d'ailleurs l'avoir discrètement dédoublée, sur la droite, derrière la jeune femme qui fuit. Étant donné la parenté avec le May de 1657, il serait logique d'imaginer une datation voisine, pour notre tableau.

Nous remercions François Marandet pour son aide dans l'attribution de l'œuvre et la rédaction de cette notice.



Fig.1. Louis I Boullogne, *La décollation de saint Paul*, gravure d'après le May de 1657, Paris, musée du Louvre (MI 302).

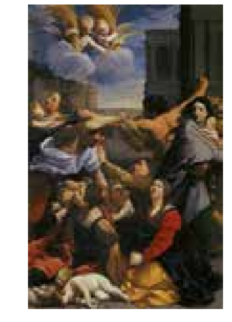


Fig. 2. Guido Reni, *Le Massacre des Innocents*, Bologne, Pinacothèque (n°439).
© DR



13

14
ÉCOLE ROMAINE DU XVIe SIÈCLE

Christ de profil

Sanguine
23 x 19 cm

Profile of Christ
Red chalk
9 1/16 x 7 1/2 in.

1 800 - 2 000 €



14



15
ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVIIe SIÈCLE
ENTOURAGE D'ADRIAEN BROUWER

La rixe dans la taverne

Huile sur panneau
16,5 x 14,8 cm

Brawl in a Tavern
Oil on panel
6 1/2 x 5 13/16 in.

6 000 - 8 000 €



16
DAVID I TENIERS
ANVERS, 1582 - 1649

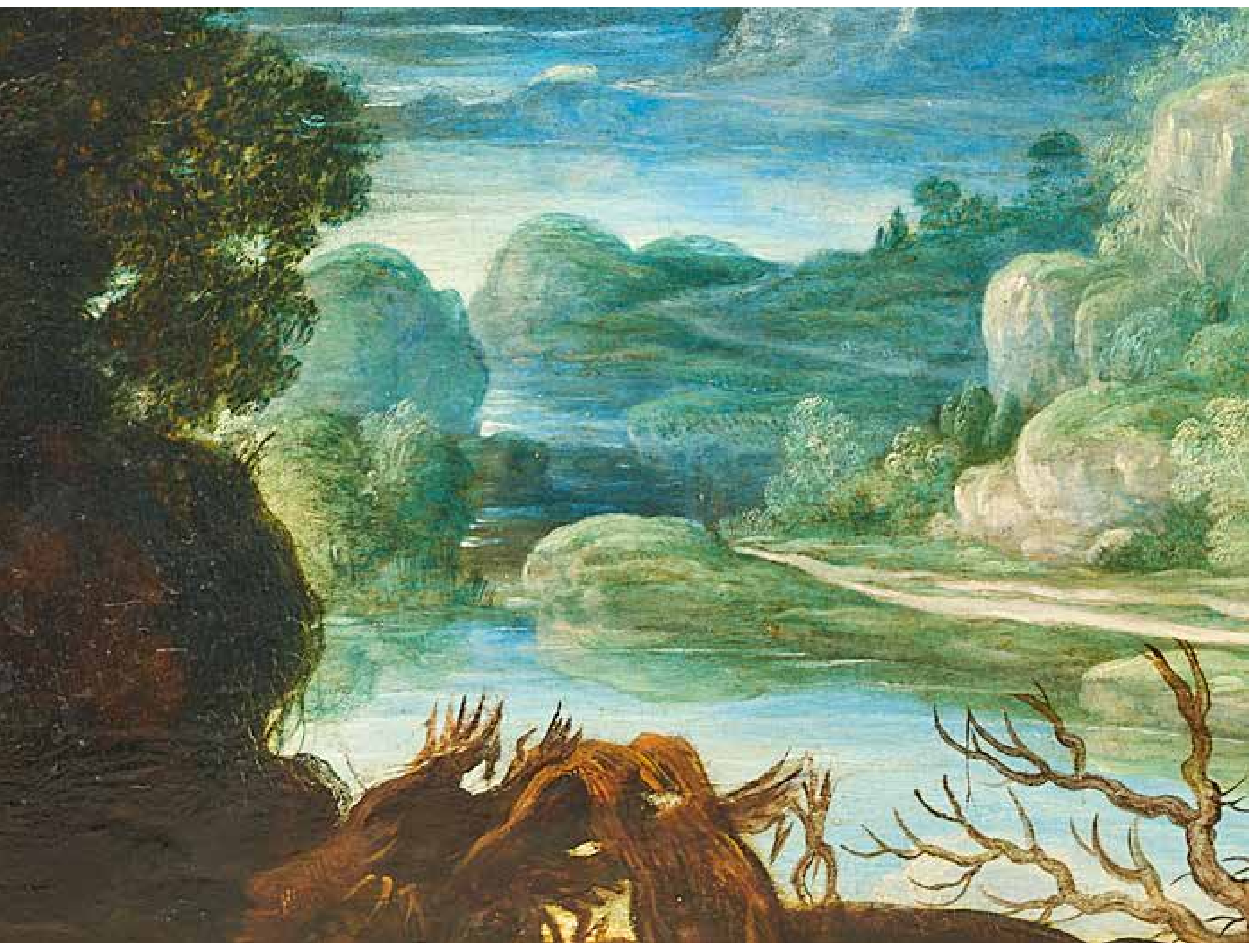
Jupiter et Io surpris par Junon

Huile sur toile
49,7 x 71 cm

Jupiter and Io surprised by Juno
Oil on canvas
19 9/16 x 27 15/16 in.

PROVENANCE
Amsterdam, Sotheby's, 12 novembre 1996, n°13 ; Galerie P. de Boer, Amsterdam (Pays-Bas) ; Turin (Italie), Galerie Luigi Caretto ; Collection privée, Turin (Italie).

40 000 - 60 000 €



détail du lot 16

David Teniers l'Ancien se forme tout d'abord auprès de son demi-frère, Juliaen Teniers (Anvers, 1572 - 1614), avant de devenir l'élève de Pierre-Paul Rubens (Siegen, 1577 - 1640, Anvers). Comme de nombreux jeunes peintres, Teniers poursuit son apprentissage à Rome, où il se rend entre 1597 et 1605. Il y rencontre Adam Elsheimer (Francfort-sur-le-Main, 1578 - 1610, Rome), qui devient son dernier professeur. De retour à Anvers en 1605, il connaîtra en 1608 sa première consécration lors de sa nomination au sein de la guilde de Saint-Luc.

Les scènes historiques, à la fois bibliques et mythologiques, comptent parmi ses sujets de prédilection, comme en témoigne notre tableau. Dans ce célèbre épisode, Jupiter, épris d'Io mais soucieux de rester discret, se résout à transformer la jeune prêtresse en génisse. Héra, loin de dissiper ses soupçons, finit par surprendre son mari en compagnie de cette créature et lui demande de la lui offrir. C'est précisément cet instant cocasse que Teniers décide de relater.

Une composition très proche de la nôtre est aujourd'hui conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 1) Gemäldegalerie n°743). L'aspect à la fois mythologique et dramatique de l'épisode dispose d'un caractère attrayant pour un peintre. Toutefois, rappelons que Teniers étaient également marchand, sachant reconnaître les sujets à même de plaire aux amateurs. Le fait d'exposer Jupiter, Dieu parmi les Dieux, ainsi surpris et piégé par son épouse insuffle un certain aspect comique dont la teneur a pu en faire sourire plus d'un.

Néanmoins, notre tableau diffère de celui de Vienne par l'importance que prend la nature, reléguant les personnages au coin inférieur gauche de la toile. Cette disposition n'est pas rare chez l'artiste, visible par exemple dans le *Paysage avec la fuite en Égypte* conservé au Nationalmuseum de Stockholm (n°6870). Elle manifeste d'ailleurs son goût pour la peinture de paysage, en dépit de sa dépréciation en termes de hiérarchie des genres. Sans doute influencé par les œuvres d'Elsheimer, dont la *Fuite en Égypte* (Alte Pinakothek, Inv. Nr. 216) offre le même type de répartition, Teniers magnifie une étendue rythmée d'ombres et de lumières, oppose le vert au rouge et guide avec précision le regard du spectateur tant vers les protagonistes que dans l'immensité d'une forêt.



David I Teniers, *Jupiter et Io*, huile sur cuivre, Vienne, Kunsthistorisches Museum (GG_743)
©Vienne, Kunsthistorisches Museum



« Ces choses contiennent toutes les envies, les rêveries et la violence du monde. Elles contribuent à dévoiler les vies, les états, les croyances, les sentiments. »

EXTRAIT DE L'EXPOSITION *LES CHOSES, UNE HISTOIRE DE LA NATURE MORTE,* PARIS, MUSÉE DU LOUVRE (2022)







détails

17
JAN DAVIDSZ. DE HEEM
UTRECHT, 1606 - 1684, ANVERS

Pêches, raisins et citron dans un bol Wanli en porcelaine kraak, avec un jambon sur un plateau en étain, une tasse et un couvercle en vermeil, un flacon en étain, et un römer avec un couteau sur une assiette, sur une table partiellement drapée

Huile sur panneau
Signé en bas à gauche *J.D. de Heem.f.*
66,5 x 101 cm

Peaches, grapes and a partly-peeled lemon in a Wanli "kraak" porselein bowl, with a ham on a pewter platter, a silver-gilt cup and cover, a pewter flagon, and a roemer with a knife on a plate, on a partly-draped table
Oil on panel
Signed and dated lower left
26 3/16 x 39 3/4 in.

PROVENANCE
Amsterdam, Galerie P. de Boer ; Collection Sir Emmanuel Kaye (Angleterre). Vendu par ses exécuteurs testamentaires ; Londres, Christie's, 12 décembre 2001, n°18 ; Turin, Galerie Luigi Caretto ; Acquis auprès de cette galerie par l'actuel propriétaire, Collection privée, Turin (Italie) ; Chiale Fine Art, Racconigi, 2018 - 2020, exposé à la BRAFA, Bruxelles et à l'exposition Masterpiece, Londres.

BIBLIOGRAPHIE
Turin, Galerie Luigi Caretto, *Collezionismo Maggiore*, 2022, vol. I, n°8 [ill.], daté des années 1640 - 1650.

EXPOSITION
Maestri Fiamminghi ed Olandesi del XVI-XVII secolo, *Collezionismo Maggiore*, Turin, Galerie Luigi Caretto, 7 novembre - 7 décembre 2002, n°8.

COPIES CONNUES
Anonyme, huile sur toile, 78 x 108 cm, Lyon, musée des Beaux Arts, inv. n°H724. Une attribution à Cornelis Kruys est suggérée (C. Briend, catalogue d'exposition, Lyon, Bourg-en-Bresse, Roanne, 1992, n°29 [ill.].
Anonyme, huile sur toile, 85 x 115 cm, Winterswijk, collection privée, suggérée comme attribué à Cornelis de Heem ; Daniel Katz Gallery, Dieren, Collection privée (Italie), 1996 (Nicolas R.A. Vroom 1945, p. 147, fig. 131, 205, n°17, comme Cornelis Cruys).

L'attribution a été confirmée par Fred Meijer après examen de l'œuvre en décembre 2001, janvier 2018, 2019 et 2020. Il l'intégrera au catalogue raisonné actuellement en préparation.
D'après les deux copies connues, Fred Meijer émet l'hypothèse que l'œuvre de Jan Davidsz. de Heem aurait été coupée à gauche, en haut et en bas.

200 000 - 300 000 €

Entre Anvers et Amsterdam, entre 1580 et 1620, les tables dressées avec leurs objets et leurs aliments seront minutieusement disposées dans les premières années de leur production à Anvers. Elles vont progressivement se dégager du mouvement arrêté et se laisser envahir par une sorte de chaos ordonné, qui caractérise l'ordonnance baroque, associée à la minutie la plus absolue qui caractérise l'œuvre de Jan Davidsz. de Heem à la fin de sa période anversoise vers 1650. Suivant la nature des aliments, ces tables sont appelées de préférence des *ontbijtjes* ou *banketjes*.

Dans le cycle quotidien des festins et des jeûnes, nous avons la représentation d'un repas gras à l'atmosphère enjouée où l'abondance est assumée avec tranquillité et sérénité. Le choix des aliments est fait pour provoquer l'imaginaire gourmand et entretenir un désir en devenir. La disposition des mets et des objets, rigoureusement dans une disposition parallèle au cadre du tableau, accentue l'effet de l'offrande et l'esprit d'un partage épicurien où tous les sens possibles sont convoqués. Dominée par l'affirmation d'une richesse matérielle avec la coupe *Wan-li*, les plats d'étain et le *pronkbeker*, la composition favorise la virtuosité de la manière de peindre par l'accentuation des reflets et du coloris lumineux. L'incitation au plaisir est parfaitement rendue dans l'esprit d'un épicurisme raisonné par le römer à moitié plein qui symbolise la tempérance, tandis que le jambon évoque le repas gras. L'allusion christique par précaution n'est jamais très loin à travers le raisin, les fruits rouges, la pêche comme la pomme représente le *malum*. Si le citron dit essentiellement le plaisir et la séduction, la peau déroulée symbolise le temps qui passe inéluctablement.

Comme toujours chez Jan Davidsz. de Heem, l'équilibre entre l'attirance des plaisirs et l'incitation à la retenue est parfaitement établie.

Entre offrande symbolique et lieu de délectation, cette forme culturelle d'adhésion au présent plus allusive qu'explicite est l'héritière de l'antique *xenia* qui s'offrait au regard des visiteurs en signe d'hospitalité. La dépense somptuaire s'affirme mais en opposition à la rigueur de la nappe sombre et sans jeu de plis, la présence illusionniste des objets et des aliments s'oppose au fond brossé comme un espace atemporel.

Nous remercions Alain Tapié pour son aide dans la rédaction de cette notice.



18

18
ATTRIBUÉ À GREGORIO PRETI TAVERNA, 1603 - 1672

Christ aux liens parmi les soldats

Huile sur toile
95,5 x 131 cm

Christ with Ties among Soldiers
Oil on canvas
37 5/8 x 51 9/16 in.

6 000 - 8 000 €

19
ATTRIBUÉ À JAN VAN BIJLERT UTRECHT, 1597/1598 - 1671

La Flagellation du Christ

Huile sur toile
136,5 x 122,5 cm

Flagellation of Christ
Oil on canvas
53 3/4 x 48 1/4 in.

10 000 - 12 000 €



19



20
GIACINTO BRANDI
POLI, 1621 - 1691, ROME

Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert

Huile sur toile
177 x 128 cm

Saint John the Baptist preaching in the Desert
Oil on canvas
69 11/16 x 50 3/8 in.

BIBLIOGRAPHIE
Guendalina Serafinelli, *Giacinto Brandi. 1621 - 1691. Catalogo ragionato delle opere*, Turin, Umberto Allemandi, 2015, p. 60, cat. A 39., p. 62 [ill.].

PROVENANCE
Londres, Sotheby's, 5 juillet 2007, n°199 ; Paris, Tajan, 15 décembre 2009, n°3 ; Acquis dans cette vente par l'actuel propriétaire.

40 000 - 60 00 €

21
GIAMBATTISTA LORENZETTI
VÉRONE, *C.* 1588 - *C.* 1668

Esther et Assuérus

Pierre noire, encre brune, bistre, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur papier
30 x 45 cm

Esther before Ahasuerus
Black chalk, brown ink, brown wash heightened with white
11 13/16 x 17 3/4 in.

PROVENANCE
Collection privée.

12 000 - 15 000 €



Fig. 1. Giambattista Lorenzetti, *Venise reçoit le sceptre de la domination*, toile, 365 x 660 cm, Venise, palais des Doges

L'improbable découverte de ce rare dessin vient enrichir les connaissances vénitiennes du début du XVII[e] siècle, et principalement celles sur Giambattista Lorenzetti.

L'artiste né à Vérone doit cependant être considéré comme un artiste de culture vénitienne, ayant été actif presque exclusivement à Venise, où il a vécu continuellement. En effet, son nom est inscrit dans le livre des fragments des peintres pour les années 1622 - 1639 (U. Franzoi, *Storia e leggenda del palazzo ducale di Venezia*, Venezia 1982, p. 515) ; cette circonstance le place parmi les rares artistes véronais qui n'ont pas été touchés par la terrible épidémie de peste de 1630. Il reste très peu de choses de son activité dans sa ville natale avant son arrivée dans la lagune, ce qui ornait à l'origine la chapelle de la Vierge dans la cathédrale de Vérone ayant disparu.

Plus substantielle est la série d'œuvres réalisées durant son séjour à Venise, Lorenzetti ayant peint pas moins de sept tableaux au palais Ducal ; un pour la salle de la Quarantia civile vecchia (adjacente à la sala dello Maggior Consiglio), un autre pour la salle de la Quarantia civil nuova (Sala dello Scrutinio) et cinq pour la salle qui porte le nom de Francesco Erizzo, doge de 1631 à 1646. Mais aussi pour les églises de Venise, la basilica dei Ss. Giovanni e Paolo où il est chargé vers 1640 de décorer l'intérieur de la chapelle Salomoni.

Au palais Ducal, pour la salle de la Quarantia civile vecchia se trouve un tableau de sa main, *Venise reçoit le sceptre de la domination* (toile, 365 x 660 cm) (fig. 1), probablement le plus important de tous et avec lequel notre dessin est en rapport direct. La scène est construite de manière imaginative, avec une abondance d'arcades et de colonnes classiques servant de toile de fond à une perspective qui s'ouvre vers l'horizon. L'action tourne autour de la personnification de Venise qui, assistée de deux sénateurs et dans une position presque centrale, reçoit le sceptre de commandement de la Potestà agenouillée. Aux côtés de ce dernier se trouvent la Foi, l'Espérance, la Charité et la Liberté. Plus frappant que le cortège multiforme qui fait irruption dans la scène par la droite est la détermination de la Justice dédiée à l'extermination des Vices, qui s'empilent les uns sur les autres. La série d'armoiries surmontant l'architrave de la porte sous la limite inférieure de la toile est particulièrement utile pour la chronologie de l'œuvre ; selon Franzoi (p. 218), elles pourraient se référer à cinq magistrats alors en fonction dans la Quarantia, suggérant une date autour de 1630.

Dans la salle de la Quarantia civil nuova (Sala dello Scrutinio) se trouve un autre tableau représentant *Venise recevant la corne ducale en présence de Neptune* (toile, 105 x 790 cm), tandis que la Vertu



et la Justice chassent les Vices. En partie similaire à la précédente, la toile illustre une série de vertus personnalisées (Gloire, Récompense, Valeur militaire, Abondance, Loyauté) rendant hommage à la ville en présence du dieu Neptune, sous la protection de la Justice. Notre dessin se trouve aussi en rapport direct avec cette autre toile.

Enfin, dans la salle qui porte le nom de Francesco Erizzo, se trouve une frise avec des putti (Franzoi, p. 14, circonscrit l'exécution de cette peinture à l'huile aux années 1633 - 38) intégrant cinq toiles du Maître dans des formats allant de 105 x 330 cm à 105 x 855 cm. Les figures d'enfants y présentent des attitudes variées et alternent avec des trophées de guerre de différents types, faisant allusion à la carrière militaire d'Erizzo et à sa nomination comme Provveditore generale da Mar.

Concernant les églises, la basilica dei Ss. Giovanni e Paolo, pour laquelle Lorenzetti fut chargé de décorer l'intérieur de la chapelle Salomoni. L'œuvre peut être datée du début des années 1640 ; en effet, à partir de 1639, l'église subit d'importantes modifications pour prendre sa forme baroque actuelle. Le sujet de la voûte fait explicitement référence au nom de Dieu ; dans la chapelle, en effet, les activités de l'école du même nom ont eu lieu à partir de 1563. Cinq compartiments composent le plafond et symbolisent, autour de la figure centrale de l'Enfant Jésus, autant de pseudonymes (Salvator, Filius Sirach, Filius Josedech, Nef).

L'église paroissiale de Palleroso, un hameau de Castelnuovo di Garfagnana, conserve une peinture à l'huile de Lorenzetti représentant la Vierge trônant avec *l'Enfant et les Saints*, signée et datée 1639, retrouvée par Arrighi.

De nombreuses œuvres de Lorenzetti ne se trouvent plus dans les églises vénitiennes (S. Anna, S. Chiara, S. Luca, S. Maria Nuova, S. Marina, S. Giacomo di Rialto, S. Stefano) ou dans les bâtiments de certaines îles proches (S. Martino à Burano, S. Mattia à Murano).

Bien que l'année de la mort de Lorenzetti ne soit pas connue avec certitude, le peintre pourrait être identifié comme « Battista Lorenzetti âgé de quatre-vingts ans », décédé le 12 novembre 1668 à Vérone (Arch. di Stato di Verona, Registro dei morti, 1666-1668, c. 74v), d'après des textes de Barbara Di Meola (Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 65, 2005).

Notre dessin révèle quelques modifications, l'on remarque un repentir sur la dernière figure en retrait d'Esther, en la matière de deux têtes. Il pourrait logiquement précéder les deux principales œuvres de Lorenzetti au palazzo Ducale, *Venise reçoit le sceptre de la domination et Venise recevant la corne ducale en présence de Neptune*, toujours *in situ*.

Comme le suggère Bert W. Meijer (communication écrite du 6 février 2022), comme dans d'autres œuvres de Lorenzetti, certaines figures du dessin, telle celle d'Assuérus lui-même, trahissent l'importance de son concitoyen Paolo Farinati pour l'éducation professionnelle de Lorenzetti ; mais dans ce dessin la conception figurative est également déterminée par la tradition plus strictement vénitienne. À l'intérêt pour Farinati l'artiste ajoute dans certaines figures du dessin une orientation vers la composante mouvementée et dramatique propre aux œuvres de Jacopo Tintoretto. L'intérêt de Lorenzetti pour les spacieux décors architecturaux Renaissance (et post-Renaissance) à la Véronèse et à la Tintoretto qu'on trouve dans la scène avec *Esther et Assuérus* est aussi présent dans les deux tableaux peints par Lorenzetti pour le Palais des Doges à Venise et cités précédemment. Ces tableaux ont également en commun avec le dessin des correspondances formelles de certaines figures. Pour ces raisons et d'autres, il est donc probable que ce dessin de Lorenzetti puisse être daté des années 1620.





22
ATTRIBUÉ À FRANCESCO TREVISANI
CAPODISTRIA, 1656 - 1746, ROME

Deux anges adorant l'Enfant

Huile sur toile
111 x 85 cm

Two angels adoring the Child
Oil on canvas
43 11/16 x 33 7/16 in.

6 000 - 8 000 €

23
ATTRIBUÉ À PIER FRANCESCO MOLA
COLDRERIO, 1612 - 1666, ROME

Prédication de saint Barnabé

Huile sur toile
46,5 x 35 cm

The Preaching of saint Barnabas
Oil on canvas
18 5/16 x 13 3/4 in.

1 000 - 1 500 €



Fig. 1. Bartolomeo Coriolano, d'après Guido Reni, *Vierge à l'Enfant* © Genève, musée d'Art et d'Histoire



24
GIOVANNI BATTISTA SALVI,
DIT SASSOFERRATO
SASSOFERRATO, 1609 - 1685, ROME

Madone de Tendresse

Huile sur toile
49 x 39 cm

Virgin with Child
Oil on canvas
19 5/16 x 15 3/8 in.

20 000 - 30 000 €

Sassoferrato est un artiste qui observe et admire les maîtres qui l'ont précédé. Les regarder, c'est s'inspirer de leur souffle pour trouver le sien. S'il a pu tantôt le trouver chez Albrecht Dürer (1471 - 1528) ou Pierre Mignard (1612 - 1695), c'est ici l'art de Guido Reni (1575 - 1642) qu'il reprend et s'approprie en le restituant dans un prototype dessiné. Le modèle a sans doute été une gravure, réalisée par ou d'après le maître bolonais, à l'instar de l'exemplaire conservé par le musée d'Art et d'Histoire de Genève (fig. 1) et gravé par Bartolomeo Coriolano (*c.* 1590/1599 - 1646). Datée des environs de 1630 - 1631, l'un des tirages se sera retrouvé dans l'atelier du maître romain. Plébiscité pour ses figures mariales dont l'image incarnait tout à la fois le sentiment pieux et la maîtrise de la peinture, nous savons aujourd'hui qu'il réalisa environ une trentaine de versions dont une conservée à la Wallace Collection de Londres, une au musée Bonnat-Helleu de Bayonne et celle que nous présentons aujourd'hui.

Présentant une Vierge assise de face, tenant sur ses genoux son bébé endormi, Sassoferrato rompt ici la frontalité de la composition par l'inclinaison des têtes, le délassement du corps de l'enfant dormant mais aussi l'enchevêtrement d'épais drapés qui apportent de la rondeur à l'ensemble. Le peintre est un artiste croyant, confinant à l'artisan qui, au travers de ses œuvres, renouvelle ses actes de dévotion. Sa manière, caractérisée par une extrême douceur de la touche et des formes courbées avec délicatesse, restitue en même temps que l'image, la tendresse maternelle d'une mère pour son enfant. Humanisant ainsi les deux figures divines, sa composition se fait dans le même temps véritable invitation à entrer aisément en Adoration.

25
GIUSEPPE BARTOLOMEO CHIARI
LUCCA OU ROME, 1654 - 1727, ROME

Alphée et Aréthuse

Vers 1670-1690
Huile sur toile (ovale)
132 x 91 cm

Alpheus and Arethusa
About 1670 - 1690
Oil on canvas (an oval)
52 x 35 13/16 in.

30 000 - 40 000 €

Selon les *Métamorphoses* d'Ovide, la belle nymphe Aréthuse a été surprise et poursuivie par le dieu de la rivière Alphée, alors qu'elle se baignait dans un ruisseau clair. Diane eut alors pitié d'elle et la cacha dans un nuage mais, succombant à la persistance d'Alphée, la déesse de la chasse transforma la nymphe en une source qui coulait sous terre et émergea à Ortygia, petite île aujourd'hui devenue le centre historique de la ville de Syracuse en Sicile.

Né à Rome, Giuseppe Bartolomeo Chiari fut l'un des principaux élèves de Carlo Maratta (1625 - 1713), il entra dans l'atelier en 1666 à l'âge de douze ans. Chiari s'est formé dans le milieu classiciste, devenant l'un des principaux représentants de l'académie romaine. Grâce à la protection du maître dont il fut bientôt considéré comme le successeur officiel, il reçut plusieurs commissions importantes.

Son répertoire figuratif incarne les idéaux de la culture classiciste officielle de Rome au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles et fusionne les divers traits stylistiques hérités de Guido Reni (1575 - 1642), Carlo Maratta, Pierre de Cortone (1596 - 1669), les Carrache et le Corrège (1489 - 1534). Pleinement établi depuis 1685 et devenu membre de l'Accademia di San Luca en 1697, il repropose dans sa peinture les manières du maître mais en adoucissant la magniloquence officielle au profit de tons plus intimes, notamment dans les œuvres de petite taille. Il marque ainsi le point de transition du goût du baroque tardif au rococo naissant.

En 1686, il a réalisé sa première commande publique de fresques de *La Naissance de la Vierge* et de *L'Adoration des Mages* pour la chapelle des Marchionni à Santa Maria del Suffragio. Dans les années qui suivent, l'artiste reçoit des commandes de nombreux grands mécènes romains de l'époque, dont les familles Barberini et Colonna et du pape Clément XI, pour lequel il exécute un *Saint Clément en Gloire* pour l'église éponyme. En tant qu'héritier de Maratta, le succès de Chiari ne s'est pas limité à sa ville natale. Son œuvre est particulièrement populaire auprès de plusieurs grands collectionneurs anglais de l'époque, dont Richard Boyle, 3e comte de Burlington, dit « Architect Ear », et John, 5e comte d'Exeter, qui acquiert pas moins de quatre œuvres de l'artiste pour sa collection à Burghley House. Chiari fut le principe de l'Accademia di San Luca entre 1723 et 1725 et compta l'architecte anglais William Kent parmi ses étudiants.

L'inédite peinture représentant *Alphée et Aréthuse* est un ajout à rattacher à l'œuvre de Giuseppe Chiari et apparaît en quelque sorte comme un témoignage de sa collaboration avec son maître, Carlo Maratta. Le format ovale et ses dimensions sont répétitifs chez Chiari. Le thème n'est pas étranger à Maratta qui l'aura peint a plusieurs reprises vers 1650 - 1670. Chiari en fut sans doute le témoin mais aussi le collaborateur, Maratta émergeant alors à Rome comme l'un des artistes les plus prometteurs.

L'œuvre représente un intérêt particulier tant elle semble être une première exécution dans l'élaboration d'une nouvelle composition. Pour le moins quatre importants repentirs sont mis en évidence et clairement visibles sur la photographie infrarouge (fig. 1) : un premier et le plus important qui démarre à l'extérieur droit du ventre et épouse toute la longueur de la jambe droite d'Aréthuse pour se terminer à l'extrémité des orteils du pied, un second tout du long de la jambe gauche, un troisième sur le tibia et jusqu'à l'extrémité des orteils du pied de la jambe gauche d'Alphée, un quatrième comme les précédents sur le pied droit d'Alphée et enfin un dernier plus discret visible sur le contour du visage de Diane. Après une première ébauche, l'artiste aura ensuite déplacé l'ensemble des membres vers la gauche de la composition.

Le rapprochement entre notre tableau et le dessin de Maratta (fig. 2) conservé au Courtauld Institute de Londres (*Draped female figure*, 20,5 x 13,5 cm, D.1972.WF.4764) constitue un élément de poids pour l'étude de cette composition : l'on remarque sur ce dessin un repentir sur le talon du pied de la jambe gauche du modèle, mais aussi un autre sur le tibia de la même jambe et au même emplacement que celui de la jambe gauche d'Aréthuse décrit précédemment dans notre peinture. Ces particularités typiques d'un artiste alors dans la recherche de sa composition, suggèrent une exécution du dessin du Courtauld Institute et de notre peinture dans un espace-temps rapproché, mais aussi une réelle discussion sur l'attribution du tableau qu'il convient toutefois raisonnablement de donner à Chiari.

Un autre dessin de Maratta à rapprocher de notre peinture nous est signalé par Jean-Claude Boyer, actuellement propriété d'une collection privée à Paris, sans que nous disposions de sa photographie.

À mentionner, l'intéressant rapprochement entre notre œuvre et le tableau de Maratta représentant *Alphée et Aréthuse* peint vers 1650 (fig. 3) (Christie's, Londres, 4 décembre 2013, n°171), plusieurs repentirs sont cités dans la notice du catalogue de la vente ; aussi une autre version postérieure par Maratta de *Alphée et Aréthuse* peint vers 1655-70 (fig. 4) (Christie's, New York, 20 janvier 2000, n°35). Cependant à noter qu'aucun dessin préparatoire à ces deux œuvres n'était alors connu de Stella Rudolph.

Plusieurs œuvres de Chiari sont aussi à citer pour des rapprochements :

- Giuseppe Bartolomeo Chiari, *Suzanne et les vieillards*, c. 1700 - 1727, huile sur toile, 67,3 x 81,6 cm, Baltimore, Walters Art Museum,
- Giueseppe Bartolomeo Chiari, *Bethsabée au bain*, huile sur toile, 135,9 x 97,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art,
- Giuseppe Bartolomeo Chiari, Le *Triomphe de Galatée*, huile sur toile, 67 x 81 cm (Christie's, Londres, 7 juillet 2010, n°230),

Notre tableau provient certainement des dernières décennies qui précèdent la disparition de Maratta et d'après des aspects essentiellement stylistiques, il peut être daté vers 1670 - 1690, période où Chiari fut le proche collaborateur du maître.





Fig. 1



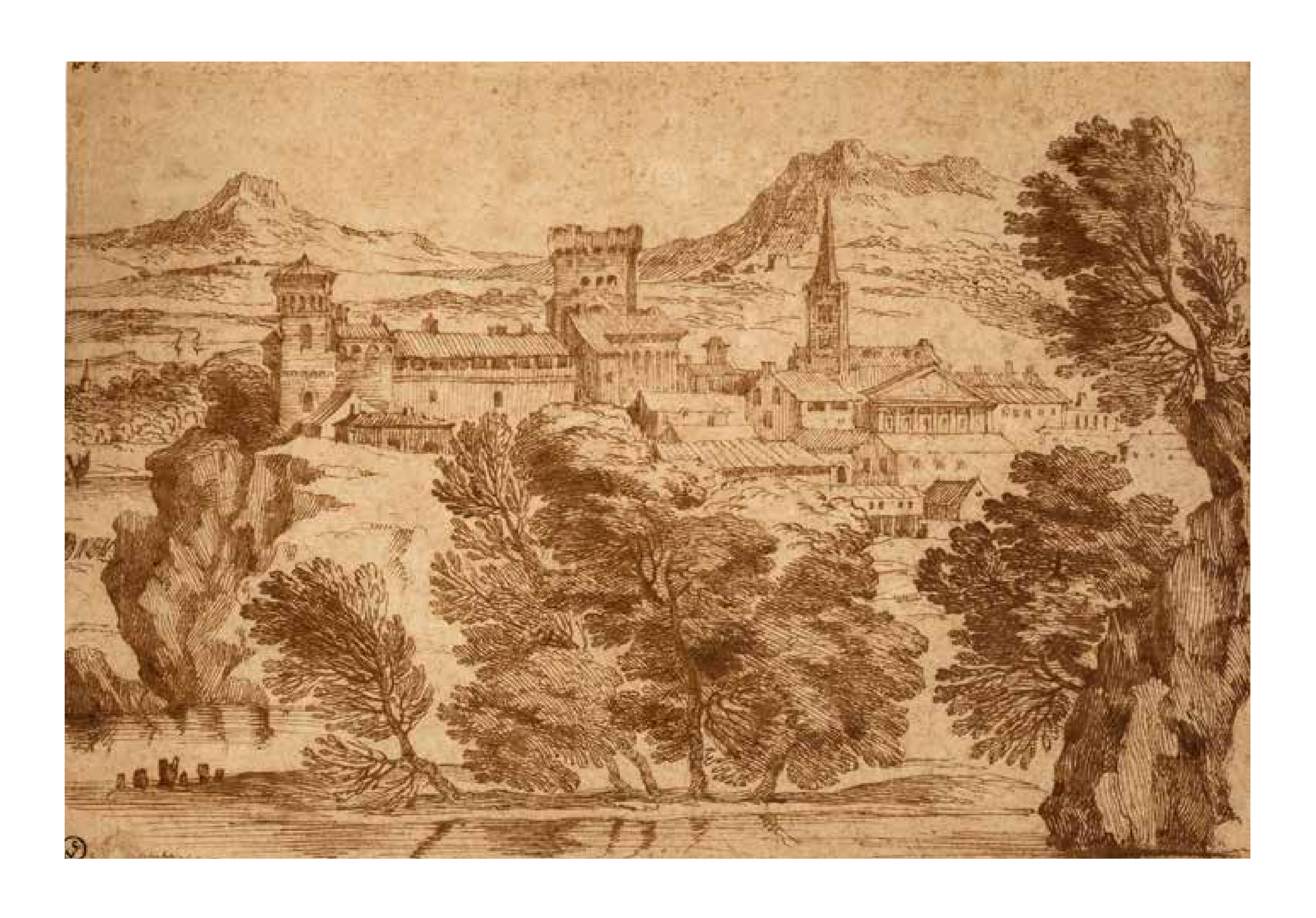
Fig. 2. Carlo Maratta, Londres, © Courtauld Institute



Fig. 3. Carlo Maratta, *Alphée et Aréthuse*, huile sur toile, 98,8 x 133,1 cm © Christie's



Fig. 4. Carlo Maratta, *Alphée et Aréthuse*, c. 1655 - 1670, huile sur toile, 78 x 96 cm © Christie's



26
ATTRIBUÉ À
GIOVANNI FRANCESCO GRIMALDI
BOLOGNE, 1606 - 1680

Paysage d'une cité au bord d'un fleuve

Plume et encre brune sur papier
17 x 23,5 cm

Landscape with a city by a river
Pen and brown ink on paper
6 11/16 x 9 1/4 in.

PROVENANCE
Cachet en bas à gauche de la collection Louis Corot (L. 1718).

3 000 - 4 000 €

27
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIIe SIÈCLE
ENTOURAGE DE CHARLES MELLIN

Saint porté en triomphe au sein d'un cortège

Dessin au lavis brun
52 x 17 cm

Saint carried in Triumph in Procession
Brown wash drawing
20 1/2 x 6 11/16 in.

2 000 - 3 000 €





28
ÉCOLE AUTRICHIENNE DU XVIIIe SIÈCLE

Portrait de Jean III Sobieski (1629-1686) à cheval

Huile sur toile
67 x 53 cm

Portrait of John III Sobieski (1629 - 1686) on horseback
Oil on canvas
26 3/8 x 20 7/8 in.

2 000 - 3 000 €

29
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIIe SIÈCLE

Portrait du cheval « Le San Pareil Espagnol » devant la ville de Dinant

Huile sur toile
43 x 53 cm

Portrait of the horse “Le San Pareil Espagnol” in front of the city of Dinan
Oil on canvas
16 15/16 x 20 7/8 in.

3 000 - 5 000 €





Fig. 1. France, 1er quart du XVIIIe siècle, *Le Commode Espagnol.* Ville de St-Omer, Huile sur toile, Mans, musée Tessé
© Musées du Mans



Fig. 2. France, 1er quart du XVIIIe siècle, *Le Charmant Anglois.* Ville de Cambrai, Huile sur toile, Mans, musée Tessé
© Musées du Mans

Le cheval est une composante primordiale de l'image diffusée par l'Ancien Régime. Entre 1679 et 1682, les Grande et Petite Écuries sont édifiées à Versailles, tandis que le nombre de chevaux passe de 400 à 700 entre 1680 et la fin du règne de Louis XIV. Utiles pour les loisirs, tels que la chasse et les promenades, ils sont indispensables pour faire montre de puissance lors des cavalcades et des batailles.

Signe de prestige, les pratiques équestres se codifient et tendent vers une définition française de l'excellence en donnant naissance à l'École de Versailles. La Royauté en fait également un outil de rayonnement, la supériorité de la pratique équestre devenant un symbole d'aptitude au bon gouvernement. Aussi, Louis XIV sut faire sienne cette propagande, multipliant les portraits en cavalier. La représentation d'un cheval seul devant une ville conquise est néanmoins plus rare. Preuve de la haute considération vouée aux montures et de la majesté qui rejaillit sur elle, notre tableau le démontre sans conteste.

L'artiste élabore un véritable portrait pour San Pareil, ce bai brun espagnol cabré au-dessus de la ville de Dinant. Les écuries royales regorgent en effet de montures exotiques, originaires d'Espagne, d'Afrique du Nord ou encore d'Angleterre, toutes rares et sélectionnées avec soin. Pour le choix de la ville, la raison est politique : Dinant est prise par les troupes françaises en 1675 dans le cadre des guerres de Hollande et Louis XIV y fait son entrée le 23 mai. Ainsi, San Pareil participa sans doute à ce fait militaire. Par ailleurs, la composition est à rapprocher de deux tableaux faisant partie des collections des musées du Mans et exposés au château de Versailles : *Le Commode Espagnol.* Ville de St-Omer (fig. 1. LM 10.539) et *Le Charmant Anglois.* Ville de Cambray (fig. 2. LM 10.547)., formant la série des Chevaux du Roi. Leur similarité nous permet de supposer que notre tableau constituerait le troisième élément de cette série, San Pareil comptant parmi les montures du Roi dignes d'un portrait en pied.

Enfin, ajoutons que la ville de Dinant ainsi illustrée est analogue au Siège de la ville et du château de Dinant sur la Meuse, réalisé par Adam-François van der Meulen (1632 - 1690), diffusé sous forme de gravure (British Museum, 1856, 0712.443) et aujourd'hui conservé au musée du Louvre (INV 1496 ; MR 835). L'artiste fit également plusieurs études préparatoires, dont les croquis des faubourgs (Louvre, RF 4897) et des rochers de Dinant (Louvre, RF 4899). Véritable travail d'élaboration, ces éléments sont visibles dans l'œuvre du Louvre mais sont également repris pour le paysage offert en arrière-plan de notre tableau.

Ce faisant, un hommage officiel semble être rendu à San Pareil, une monture dont la prestance est immortalisée comme une preuve de gratitude et de haute estime, le tout sur fond de conquête et de brillante victoire.



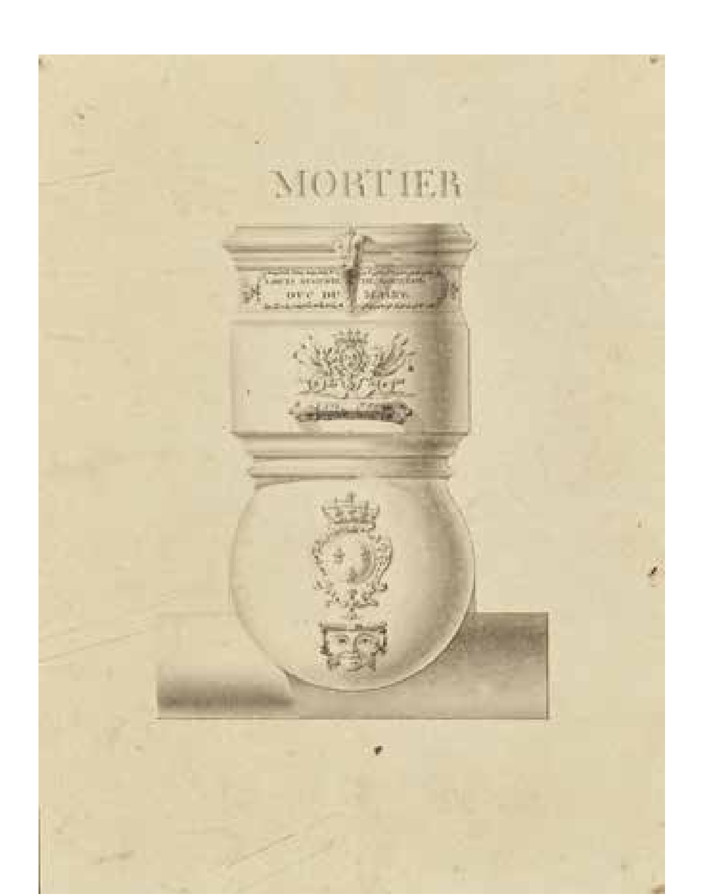
30
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII[e] SIÈCLE

L'assaut

Gouache
16 x 29 cm

The Assault
Gouache
6 5/16 x 11 7/16 in.

250 - 300 €



31
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII[e] SIÈCLE

Étude préparatoire pour un mortier

Plume et lavis
Porte une dédicace au duc du Maine
19 x 14,2 cm

Preparatory study for a Mortar
Pen and wash
7 1/2 x 5 9/16 in.

200 - 300 €

32
ÉCOLE FRANÇAISE DU MILIEU DU XVII[e] SIÈCLE

Portrait de Louis XIV lors de la Grande Cavalcade en 1656

Huile sur toile (ovale)
68 x 55 cm

Portrait of Louis XIV during the Great Cavalcade of 1656
Oil on canvas (an oval)
26 3/4 x 21 5/8 in.

BIBLIOGRAPHIE

Marie-Christine MOINE, Les fêtes à la cour du Roi Soleil : 1653 - 1715, Fernand Lanore/François Sorlot, « Reflets de l'Histoire », 1984, 256 p.
Jacques VANUXEM, « Des fêtes de Louis XIV au baroque allemand », in *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, 1957, n°9.

8 000 - 10 000 €



Les images de Louis XIV que l'imaginaire collectif a créées ont toutes en commun une idée de grandeur et d'idéal. Or, quelle autre grandeur que celle de l'empire romain. Sans doute est-ce pour cette raison que Louis XIV a souvent été portraituré en habit romain et ce dès l'âge de 8 ans.

Par ailleurs, outre l'idée d'une grandeur et d'un prestige assumé, le costume était un élément important de la cour du *Roi soleil* en raison des nombreuses fêtes organisées. Ainsi, ce portrait est également l'illustration de ce qu'il pouvait porter lors d'un événement public. En 1656, Louis XIV participe à une cavalcade au Palais Royal en étant vêtu d'un costume à la romaine d'or et d'argent. C'est d'ailleurs à cette occasion qu'il adopte la devise du soleil « Ne piu ne pari » (« point de supérieur ni d'égal »)[1], annonçant sa forme définitive de 1661 « Nec pluribus impar » (« À nul autre pareil »). Cette cavalcade précède celle du Grand Carrousel, spectacle grandiose organisé devant le Palais des Tuileries les 5 et 6 juin 1662 à l'occasion de la naissance du Dauphin. Les illustrations d'Israël Silvestre (1621 - 1691) nous donnent une idée précise des costumes portés en cette occasion ayant pour thème la Rome antique. Quelques années après la Cavalcade du Palais Royal, Louis XIV revêt cette fois un habit romain fait de brocart d'argent rebrodé d'or, incrusté de dizaines de diamants et de rubis de tailles diverses (fig. 1).

La richesse du costume endossé par le Roi en 1662 ne correspond pas à la plus grande simplicité de celui de notre portrait. Cet habit correspond en réalité à la Cavalcade de 1656. Âgé de seulement 18 ans, le jeune Louis XIV montre déjà son goût pour l'apparat, les costumes et mises en scène.

À cette époque, le Palais est habité par le cardinal Mazarin (1602 - 1661) et ses neveux, dont Olympe et Marie Mancini qu'il loge depuis quelques années. Au moment de la Fronde (1648 - 1653), il accueille également la reine Anne d'Autriche (1601 - 1666) et ses deux enfants, Louis et Philippe. Nous savons par ailleurs que le futur roi nourrit quelque temps une véritable tendresse pour Olympe, en l'honneur de qui il fait donner cette cavalcade de 1656.

Image inédite, Louis XIV est présenté pour l'une des toutes premières fois en souverain éclatant. À l'aube de sa grandeur, le roi paraît richement vêtu d'un costume fait de joyaux incrustés dans un brocart, agrémentés de lambrequins d'où ressortent les manches amples d'une chemise souple. Son chef lui, arbore un casque d'argent à feuillages d'or orné de larges plumes blanches.

Offert à l'un des vainqueurs de la Cavalcade, le jeune Louis se présente comme un souverain attentif à l'image qu'il diffuse. Proche de l'iconographie d'Apollon, il se place déjà parmi le Panthéon. L'éclat est son habit, les richesses sa parure, le regard est droit, l'expression sereine, son avenir sera grand et son autorité absolue, « Ne piu, ne par ».

1. Jacques VANUXEM, « Des fêtes de Louis XIV au baroque allemand », *in Cahier de l'Association internationale des études françaises*, 1957, n°9, p.93



Fig. 1. Israël Silvestre, *Grande Cavalcade donnée à Paris en 1662*. Le Roy, 1670, Paris, BNF
© Bibliothèque Nationale de France



Fig. 1.

33
LOUIS ELLE, DIT FERDINAND LE JEUNE
PARIS, 1649 - 1717, RENNES

Portrait d'Anne-Marie d'Orléans (1669-1728), duchesse de Savoie et reine de Sardaigne, 1684

Huile sur toile (ovale)
127 x 74 cm

Portrait of Anne Marie d'Orléans (1669 - 1728), duchess consort of Savoy and queen of Sardinia, 1684
Oil on canvas (an oval)
50 x 29 1/8 in.

PROVENANCE
Probablement collection de la maison ducale de Savoie-Piémont ; France, collection particulière.

40 000 - 60 000 €

Dans l'Europe du XVIe siècle, le mariage des membres des familles royales est une « affaire d'État » qui n'intéresse pas seulement la perpétuation d'une dynastie mais concerne aussi les alliances, les équilibres entre les diverses puissances. Or au début d'une négociation matrimoniale il est très rare que les époux pressentis se soient auparavant rencontrés : l'envoi de portraits est donc comme un prélude à toutes les fiançailles princières.

C'est dans ce contexte que se place notre portrait. Il montre une très jeune femme pleine de vivacité, dans une attitude d'où toute solennité est absente. Mais son manteau bleu fourré d'hermine et brodé de fleurs de lys (fleurdelysé) la désigne comme une *fille* ou *petite-fille* de France. Étant donné que le style du tableau renvoie à la fin du XVIe siècle, il ne peut s'agir que d'une des trois filles de Philippe, duc d'Orléans, frère unique du roi Louis XIV.

De fait, on reconnaît Anne-Marie (1669 - 1728), fille de Philippe d'Orléans (Monsieur) et d'Henriette d'Angleterre, telle qu'elle apparait dans une gravure (fig. 1) de Jacques Blondeau – un Flamand établi à Rome – qui reproduit. Réduit au buste et dans le même sens que la peinture, notre tableau. Outre les principaux titres du modèle (*duchessa di Savoia, principessa di Piemonte, regina di Cipro & c.*) la lettre de la gravure précise qu'un privilège papal lui a été accordé le 25 novembre 1692. Il s'agit donc d'un portrait officiel, canonique, un portrait autorisé un peu comme il existe de nos jours des biographies autorisées des grands de ce monde.

La correspondance diplomatique savoyarde, magistralement explorée par Maria Teresa Reineri, restitue le lien entre son portrait et son mariage avec le jeune duc Victor-Amédée II pièce essentielle de l'alliance alors renouvelée de la Savoie et de la France.

Au début de 1684, un tel portrait a déjà été envoyé à Turin et les lettres échangées entre Victor-Amédée et son agent à Paris, le comte de Mavan (Emmanuel Alfieri, comte de Magliano) en font connaître l'auteur : le 3 avril 1684, par exemple, Mayan écrit au duc : « Monsieur témoigne d'être toujours plus content de ce mariage et ce matin il m'a conduit dans le Cabinet de Mademoiselle pour me faire voir le portrait que Mignard a fait de cette Princesse : il a fort bien réussi et il est tout autre chose que celui de Ferdinand. Je tâcherai d'en avoir un ».

Le nom ainsi révélé – « Ferdinand » – renvoie à la dynastie des Elle, peintres flamands installés à Paris depuis le règne d'Henri IV, qui occupèrent sans discontinuer pendant trois générations et jusqu'à la fin du siècle une place très importante dans le domaine du portrait (Ferdinand étant le fondateur de la lignée, ce prénom « avantageux » était devenu générique). Nous préciserons plus loin l'identité du « Ferdinand » auteur du tableau.

Ce portrait, datable de 1683, est probablement celui qui fut présenté à la Cour turinoise quand on apprit que le mariage avait été décidé. Grande cérémonie dont l'omniprésent *Mercure galant* se fit immédiatement l'écho, en avril 1684 : « La nouvelle du consentement que l'on y donnait fut à peine portée à Turin, que tout y parut en joie. Le portrait de la Princesse fut mis sous un magnifique dais, & toute la Cour de Savoye vint baiser la main à son souverain ».

Curieusement, c'est cette œuvre créée avant le mariage qui fut choisie pour fixer l'image d'Anne-Marie devenue duchesse : c'est bien la gravure de Blondeau que l'on trouve encore en 1735 au catalogue de ses éditeurs romains, la grande maison De' Rossi. Mais cette représentation de la duchesse, n'était pas réservée à un public extérieur, étranger. Au contraire la dynastie savoyarde la multipliait pour elle-même, à usage interne, si l'on peut dire. Ses copies (fig. 2) (château Racconigi, Turin), plus ou moins fidèles et talentueuses, sont bien nombreuses, de Racconigi au Palazzo Reale et autres grandes demeures !

Mais l'image ainsi largement diffusée n'avait plus la signification qu'elle avait au départ. Si dans l'estampe publiée en 1692 les fleurs de lys apparaissent encore dans les armoiries, elles sont loin d'occuper autant d'espace que dans le portrait peint. À cette date, la Savoie et la France sont en plein conflit, après que Victor-Amédée a adhéré à la Ligue d'Augsbourg. La gravure romaine de Blondeau est purgée de toute insistance sur l'appartenance d'Anne-Marie à la famille royale française et le climat n'est plus celui qui régnait, selon le *Mercure galant*, en février 1684 : « On connait l'auguste Maison de Savoye, & l'on sait que tant qu'elle a pu avoir l'honneur de s'allier avec des Filles, ou des Petites-Filles de France, elle les a demandées avec un empressement digne de la naissance de celles qu'elle souhaitait pour souveraines ».



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Le peintre de notre tableau trouve parfaitement sa place dans sa lignée familiale de portraitistes royaux. Dès le début du siècle, la Cour de Turin s'était efforcée d'attirer en Piémont le premier Elle (Ferdinand) dont le fils Louis (1612 - 1689), dit « Ferdinand l'ainé », peignit à plusieurs reprises le Grand Dauphin ; et c'est au fils de celui-ci, lui aussi prénommé Louis et dit « Ferdinand le jeune » (1649 - 1717), qu'est dû notre portrait d'Anne-Marie. À peu près au même moment, il peignait la plus jeune des trois filles de *Monsieur*, Elisabeth-Charlotte d'Orléans (1676 - 1744) (fig. 4) (toile, 109 x 89,5 cm, château de Lunéville) qui allait un jour épouser le duc de Lorraine. D'un portrait à l'autre la formule est identique et les ressemblances sautent aux yeux. Mais si les deux œuvres sont très proches, l'image de la jeune Elisabeth-Charlotte échappe aux contraintes d'un portrait royal pré-nuptial. Le manteau royal fleurdelysé n'est pas, pour elle, obligatoire.

De fait, aucun souci de représentation dynastique, aulique et bourbonienne n'affleure dans la lettre adressée à Anne-Marie, le 9 janvier 1687, par l'ainée des trois filles de *Monsieur*, Marie-Louise, reine d'Espagne (fig. 3) (gravure de Nicolas II de Larmessin, 1679) : « Je ne vous réponds rien sur mon portrait car vous me permettrez de ne vous l'envoyer que quand on en aura fait un ressemblant. Tous ceux qui m'ont peinte m'ont faite affreuse. J'attends ce printemps Ferdinand que je ferai venir de Paris pour me peindre et le Roi, et je vous enverrai nos deux portraits mais je suis si maigre et si enlaidie que je n'ose me faire peindre. Cependant dès que Ferdinand aura fait mon portrait vous l'aurez, et je vous prierai de m'envoyer le vôtre, celui de mon frère et celui de ma nièce. J'en ai trois de vous dans mon appartement, un dans ma chambre, l'autre dans mon cabinet et l'autre dans la galerie, et deux de son A.R. mais ils sont de quand vous n'étiez mariée et je meurs d'envie de savoir comme vous êtes depuis que vous êtes mère »

Le Ferdinand que la reine d'Espagne souhaitait si vivement faire venir à Madrid ne saurait être « Ferdinand l'aîné », beaucoup trop âgé à cette date (75 ans) pour qu'on puisse songer à lui proposer un tel déplacement. Mais l'appel à « Ferdinand le jeune » n'était pas fortuit. Avec son portrait d'Anne-Marie il se montrait capable de créer une image flexible, qui pouvait à volonté être débarrassée de ses éléments de célébration ostentatoire. Cette souplesse la rendait indépendante des circonstances particulières qui l'avaient vue naître. Sa légèreté assurait en quelque sorte la victoire de la peinture sur les lourdes considérations politiques.

REMERCIEMENTS
Nous remercions Jean-Claude Boyer pour la rédaction de ce texte, consécutif à son intervention intitulée « La maison de Savoie en quête d'une couronne royale : *vicissitudes d'un portrait de cour* » présentée à l'occasion du colloque international « The power of the Savoye. Regality and Sovereignty in a Composite Monarchy » et qui s'est tenu à Turin, à la Venaria Reale, entre les 28 et 31 mai 2017.

Le château de Racconigi près de Turin, résidence des ducs de Savoie-Piémont, conserve trois répliques postérieures de notre tableau : une de format rectangulaire (fig. 2) et trois de format ovale, mais avec la présentation réduite au petit buste (château de Racconigi, inv. R1788, R1698 et R1821). Le Palais royal à Turin conserve également une autre réplique. D'autres versions, postérieures et maladroites sont signalées. Le portrait, en petit buste et sans fleurs, fut gravé par Blondeau en 1692 à Rome (fig. 1).

Les comparaisons effectuées au sein du château Racconigi, entre le cadre du portrait d'Anne-Marie et ceux des tableaux de la collection, ont permis d'identifier une même source de production des cadres, même bois et assemblages, ce qui semble confirmer que le portrait d'Anne-Marie soit arrivé à Turin sans cadre et que l'actuel soit issu d'un atelier de production local au XVIIe siècle, comme son style l'atteste.

L'examen aux rayons infrarouges de notre œuvre révèle les changements apportés par l'artiste lors de la mise en place de sa composition (fig. 5). Ce sont quelques contours légèrement déplacés, comme ceux de l'avant-bras droit d'Anne-Marie (fig. 5a), quelques détails repris, mais surtout les traits du visage à la dureté propre aux Bourbons adoucis, et la couronne de fleurs remplacée par un petit bouquet d'où s'échappent deux roses et deux petites fleurs d'oranger. Difficile de connaître les raisons de cette dernière modification, d'autant plus que dans deux répliques – postérieures – de notre portrait la princesse tient une couronne (fig. 2), tandis que dans une autre il s'agit d'un bouquet exactement semblable et qui témoigne du séjour de notre toile à la cour de Savoie. L'on remarque également une importante modification sur la droite de la composition (fig. 5b), tout du long de la manche de la robe du bras droit d'Anne-Marie, un repentir délimité par un dessin à l'huile de couleur brune, qui débute au milieu de la tresse de cheveux pour se terminer presque au coude. Tout indique un artiste alors dans la recherche de sa composition, avec un plan d'élaboration propre à une création.





Fig. 5

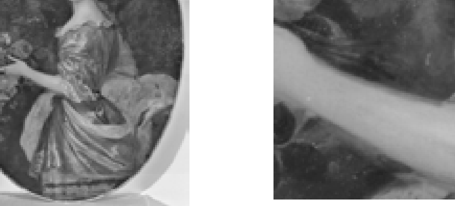




Fig. 5a





Fig. 5b

détail





34
ÉCOLE FRANÇAISE DU DÉBUT DU XVIIIe SIÈCLE
SUIVEUR DE FRANÇOIS DESPORTES

Chiens en arrêt devant un faisan ;
Deux chiens gardant le gibier

Huiles sur toile (paire)
98 x 168,5 cm

Dogs pointing at a Pheasant;
Two Dogs guarding the Game
Oil on canvas (pair)
38 9/16 x 66 5/16 in.

8 000 - 10 000 €

35
ÉCOLE FRANÇAISE, VERS 1730

Flore et Zéphyr

Huile sur toile (cintrée au registre supérieur)
242,5 x 122 cm

Flora and Zephyr
Oil on canvas
95 1/2 x 48 cm

6 000 - 8 000 €





36
ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVIIIe SIÈCLE
Le départ de la chasse au faucon
Huile sur panneau
26 x 35 cm
The Start of the Falcon Hunt
Oil on panel
10 1/4 x 13 3/4 in.
1 200 - 1 500 €



37
ATTRIBUÉ À JAN VAN HUCHTENBURG
HAARLEM, 1647 - 1733, AMSTERDAM
Cavaliers recevant un message
Huile sur panneau
18 x 23 cm
Riders receiving a Message
Oil on panel
7 1/16 x 9 1/16 in.
600 - 800 €



38
ATTRIBUÉ À PHILIPS WOURWERMANS
HAARLEM, 1619 - 1668
Cheval sellé
Huile sur panneau
15 x 14 cm
Saddled Horse
Oil on panel
5 15/16 x 5 1/2 in.
600 - 800 €



39
ATTRIBUÉ À JAN PEETER VERDUSSEN
ANVERS, C. 1694 - 1763, MARSEILLE
L'arrivée au camp
Huile sur toile
28 x 36 cm
Arrival at the Camp
Oil on canvas
11 x 14 3/16 in.
800 - 1 200 €



40
JAN VAN HUCHTENBURG
HAARLEM, 1647 - 1733, AMSTERDAM
Combat équestre
Huile sur panneau
Signé en bas à gauche *Jan V. Huchtenburgh*
34,5 x 47 cm
Equestrian combat
Oil on panel
Signed lower left
13 9/16 x 18 1/2 in.

PROVENANCE
Cachet de cire au verso ; Collection privée, Turin (Italie).

6 000 - 8 000 €



41
CHARLES DE LA FOSSE
PARIS, 1636 - 1716

Allégorie du traité de paix entre Louis XIV, les Allemands et les Hollandais

Pierre noire, sanguine et rehauts de craie blanche sur papier bleu
Signé en bas à gauche *De la fosse* ;
Signé en bas à droite *La Fosse*
50 x 37,5 cm

Allegory of the peace treaty between Louis XIV, the Germans and the Dutch
Black and red chalk, heightened with white on blue paper
Signed lower left; Signed lower right
19 11/16 x 14 3/4 in.

PROVENANCE
Cachet de collection inconnu en bas à gauche.

ŒUVRE EN RAPPORT
Charles de La Fosse, *Allégorie du traité de paix entre Louis XIV, les Allemands et les Hollandais*, Würzburg, Martin van Wagner Museum der Universität, inv. 9535.

BIBLIOGRAPHIE EN RAPPORT
Bénédicte Gady, « Variations sur la galerie des Glaces pour le château de Choisy ? », in *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles*, 2018. En ligne : https://journals.openedition.org/crcv/16048.
Clémentine Gustin-Gomez, *Charles de La Fosse. 1636 - 1716*. Catalogue raisonné, Dijon, Faton, 2006, t. I, p. 77, D. 149 (en rapport).
Adeline Collange-Perugi, Clémentine Gustin-Gomez, Béatrice Sarrazin (dir.), *Charles de La Fosse (1636 - 1716). Le triomphe de la couleur*, Versailles, musée du château, 24 février - 24 mai 2015, Nantes, musée des Beaux-Arts, 19 juin - 20 septembre 2015, pp. 128 - 131, fig. 19a (en rapport ; notice par Béatrice Sarrazin).

5 000 - 7 000 €

Élève de Charles Le Brun (1619 - 1690), Charles de La Fosse associa son nom au règne de Louis XIV dont il fut l'un des grands décorateurs. S'il apprit auprès de son maître l'importance du trait dans la conception d'une œuvre peinte, l'Italie suscita chez le jeune artiste une véritable passion pour la couleur. À son retour, il a assimilé la leçon de ses aînés Rubens (1577 - 1640), Titien (1488 - 1576) dont il admire l'emploi du coloris, particulièrement directeur dans leur travail. Aussi, lorsqu'éclate la grande Querelle du Coloris dans les années 1670, La Fosse se range au côté de Roger de Piles (1635 - 1709) et Gabriel Blanchard (1630 - 1704) notamment pour lesquels la justesse d'une œuvre se juge à l'aune de la justesse du coloris. Face à eux, les partisans du dessin et de la ligne, menés par Philippe de Champaigne (1602 - 1674) et Charles Le Brun.

Apprécié de ce dernier, soutenu par le pouvoir royal, La Fosse reçoit diverses commandes aussi importantes et prestigieuses que le plafond du Salon d'Apollon à Versailles ou une partie des décors du cabinet du Couchant au Grand Trianon (aujourd'hui salon des Malachites).

Composition pensée pour être vue *da sotto in su*, La Fosse n'opte pas pour un double sens de lecture comme Le Brun avait pu le faire dans la Galerie des Glaces, mais pour une construction verticale. Cintrée dans ses registres inférieur et supérieur, l'action se déroule principalement dans la partie centrale. Souverain et magnanime, le roi reçoit les vaincus sous un dais, secondé par Minerve, déesse de la Force et de la Sagesse. Face à eux s'inclinent les villes défaites de Gand dont le bouclier arbore un lion, sans doute Nimègue dont on devine l'aigle bicéphale, cités présentées par la Force, symbolisée par la présence du lion et la Victoire reconnaissable à sa palme. Derrière encore, se tient la Paix, allégorie que l'on identifie au rameau d'olivier qu'elle tient et aux armes qu'elle entasse, devenues désormais inutiles. Dans le bois au loin, dansent les nymphes célébrant la joie des peuples.

Le registre céleste quant à lui, présente Jupiter s'apprêtant à recevoir la coupe d'ambroisie que vient lui porter Iris, messagère des dieux. Autour se décline un panthéon partiel où Junon retrouve son époux, Mercure s'élance annoncer la bonne nouvelle et Bacchus, parmi les saisons, célèbre l'événement tout en évoquant l'automne, époque à laquelle il se déroula. Dans le fond, les portes du temple de Janus sont fermées en signe de paix.

L'emploi des trois crayons sur papier bleu fait écho au parti pris de l'exaltation de la couleur, élément que l'on retrouve dans tout l'œuvre du peintre. Dans le même temps, l'œuvre que nous présentons entre en résonnance avec un dessin, parmi un ensemble de trente dessins conservé à Würzburg (fig. 1). Même composition à quelques différences près, il a été rapproché par Bénédicte Gady[1] de quatre feuilles réalisées par Michel II Corneille (1642 - 1708) dont une copie d'après Charles de La Fosse en collection particulière, deux compartiments au British Museum et au Courtauld Institute de Londres ainsi qu'un projet d'ensemble au musée des Arts Décoratifs à Paris. Sur le montage de cette dernière feuille (fig. 2) figurant un projet de galerie, il est indiqué qu'il s'agit d'un projet de plafond pour le château de Choisy et non de Versailles, comme cela avait pu être envisagé. L'*Allégorie du traité de paix entre Louis XIV, les Allemands et les Hollandais*, scène principale, est esquissée dans le compartiment central.

À la fin des années 1790, le château est détruit et le travail de Charles de La Fosse à Choisy, quoiqu'il soit attesté, n'est que peu documenté. Aussi, cette version aux trois crayons tout comme le rapprochement fait par Gady apparaissent comme des apports intéressants au corpus du peintre sur ce chantier. Quant au commanditaire, il semblerait que ce soit Anne-Marie-Louise d'Orléans (1627 - 1693), dite la Grande Mademoiselle, cousine de Louis XIV. Tombée sous le charme de Choisy en 1677, elle y acquiert une propriété et fait construire un petit château où elle demeure jusqu'à sa mort.

1. Bénédicte Gady, « Variations sur la galerie des Glaces pour le château de Choisy ? », in Bulletin du *Centre de Recherche du Château de Versailles*, 2018. En ligne : https://journals.openedition.org/crcv/16048



Fig. 1. Charles de La Fosse, *La Paix de Nimègue*, vers 1684 - 1689, plume et encre brune, rehauts d'aquarelle et de gouache, 38 × 28 cm. Würzburg, Martin von Wagner Museum (Inv. 9533). © Martin von Wagner Museum



Fig. 2. Michel II Corneille, *Projet pour une galerie*, vers 1690, plume, encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, 29 × 81,8 cm. Paris, musée des Arts décoratifs, don Jules Maciet (D 359). © Paris, MAD

détail



42
ATTRIBUÉ À
JEAN-BAPTISTE LALLEMAND
DIJON, 1716 - 1803, PARIS

Cavaliers au bord d'une rivière

Gouache sur papier
24 x 31 cm

Riders by a River
Gouache on paper
9 7/16 x 12 3/16 in.

400 - 600 €



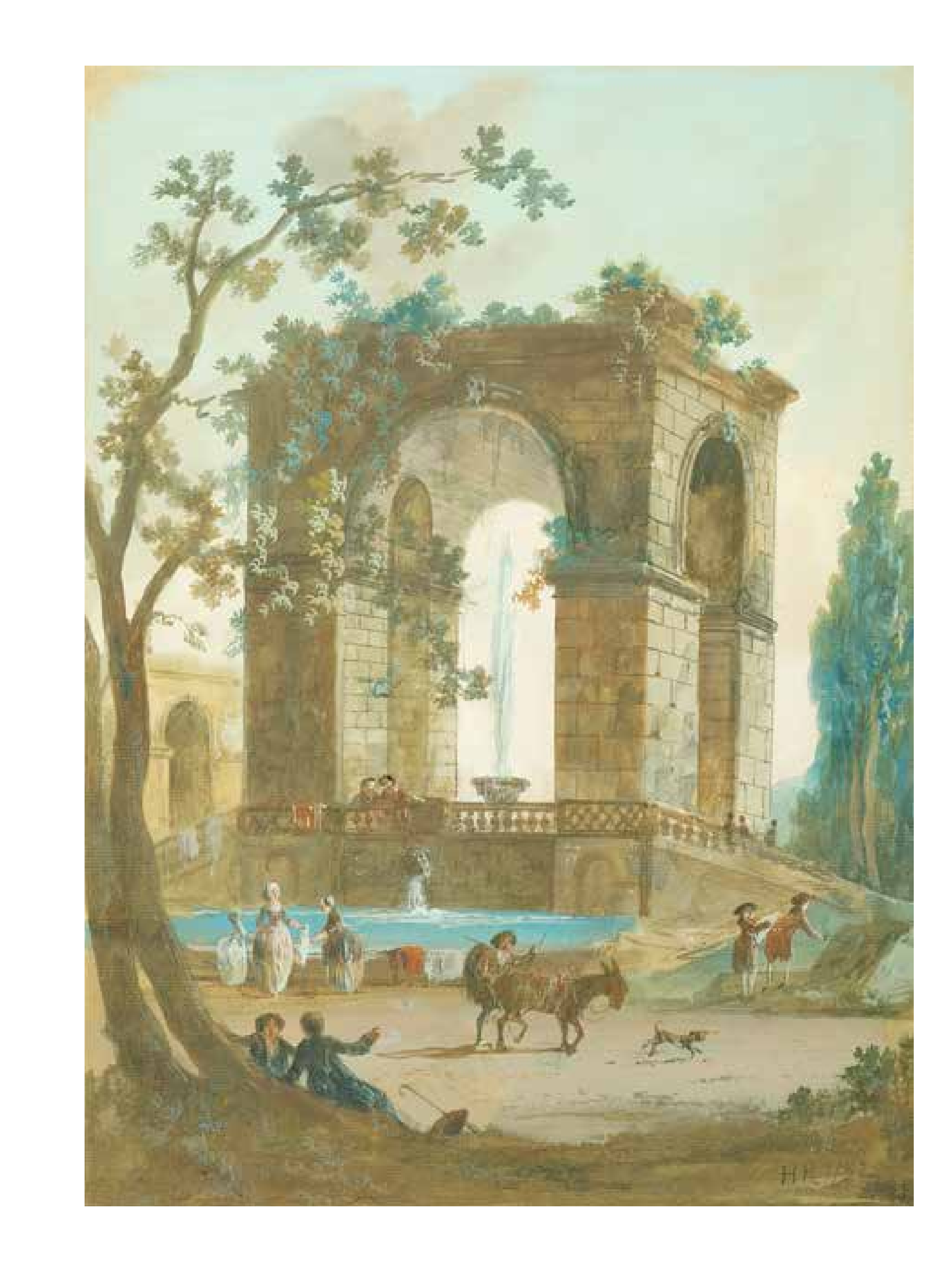
43
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIIIe SIÈCLE

Concert champêtre

Gouache
25 x 32 cm

Pastoral Concert
Gouache
9 13/16 x 12 5/8 in.

300 - 500 €



44
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIIIe SIÈCLE

Suite de deux paysages de ruine

Gouaches (paire)
Monogrammé et daté en bas à gauche
HR 1782
37 x 27 cm (chaque)

Two Landscapes with ruins
Gouache on paper, signed and dated
Monogrammed an dater lower right;
monogrammed and dated lower left
14 9/16 x 10 5/8 in. (each)

800 - 1 200 €



45
ATTRIBUÉ À NICOLAS DE LARGILLIERE
PARIS, 1656 - 1746

Portrait d'homme

Huile sur toile
81 x 64,5 cm

Portrait of a Man
Oil on canvas
31 7/8 x 25 3/8 in.

5 000 - 7 000 €



46
ÉCOLE ITALIENNE
DE LA FIN DU XVII[e] SIÈCLE

Portrait d'homme au manteau rouge

Huile sur toile (ovale)
32,9 x 26 cm

Portrait of a Man wearing a Red Coat
Oil on canvas (an oval)
12 15/16 x 10 1/4 in.

3 000 - 4 000 €



47
ÉCOLE ITALIENNE DU XVIIe SIÈCLE

La mort de Cléopâtre

Huile sur toile
124 x 173 cm

Death of Cleopatra
Oil on canvas
48 13/16 x 68 1/8 in.

18 000 - 20 000 €



48
ATTRIBUÉ À ANDREA CASALI
CIVITAVECCHIA, 1705 - 1784, ROME

Apothéose de Psyché

Huile sur toile
128 x 77,5 cm

The Apotheosis of Psyche
Oil on canvas
50 3/8 x 30 1/2 in.

3 000 - 4 000 €



49
ATTRIBUÉ À JEAN-BAPTISTE SANTERRE
MAGNY-EN-VEXIN, 1651 - 1717, PARIS

Portrait d'une jeune actrice en Melpomène

Huile sur toile
64,5 x 54 cm

Portrait of a Young Actress as Melpomene
Oil on canvas
25 3/8 x 21 1/4 in.

6 000 - 8 000 €

50
PIETRO FABRIS
ACTIF À NAPLES ENTRE 1740 - 1792

Le concert

Huile sur toile
76 x 101,5 cm

The Concert
Oil on canvas
29 15/16 x 39 15/16 in.

PROVENANCE
Ancienne collection Rocco Pagliara, Naples (cachet de collection au dos) ; Sa vente le 25 mai 1921 (et jours suivants), n°36, mentionné comme Bonito, suonatori, pregevole dipinto, tav. II du catalogue.

6 000 - 8 000 €



De nombreux doutes existent quant à la vie et les origines de Pietro Fabris. Un certain Jacopo Fabris est actif à Londres entre 1730 et 1735, ville et date de naissance de notre artiste, faisant de lui son père présumé. Originaire de Venise, Jacopo voyage en Allemagne, où il réalise des décors de théâtre, avant de s'établir à Londres, s'y essayant à la peinture de paysage. Sans doute est-ce auprès de son père que Pietro reçoit son premier apprentissage.

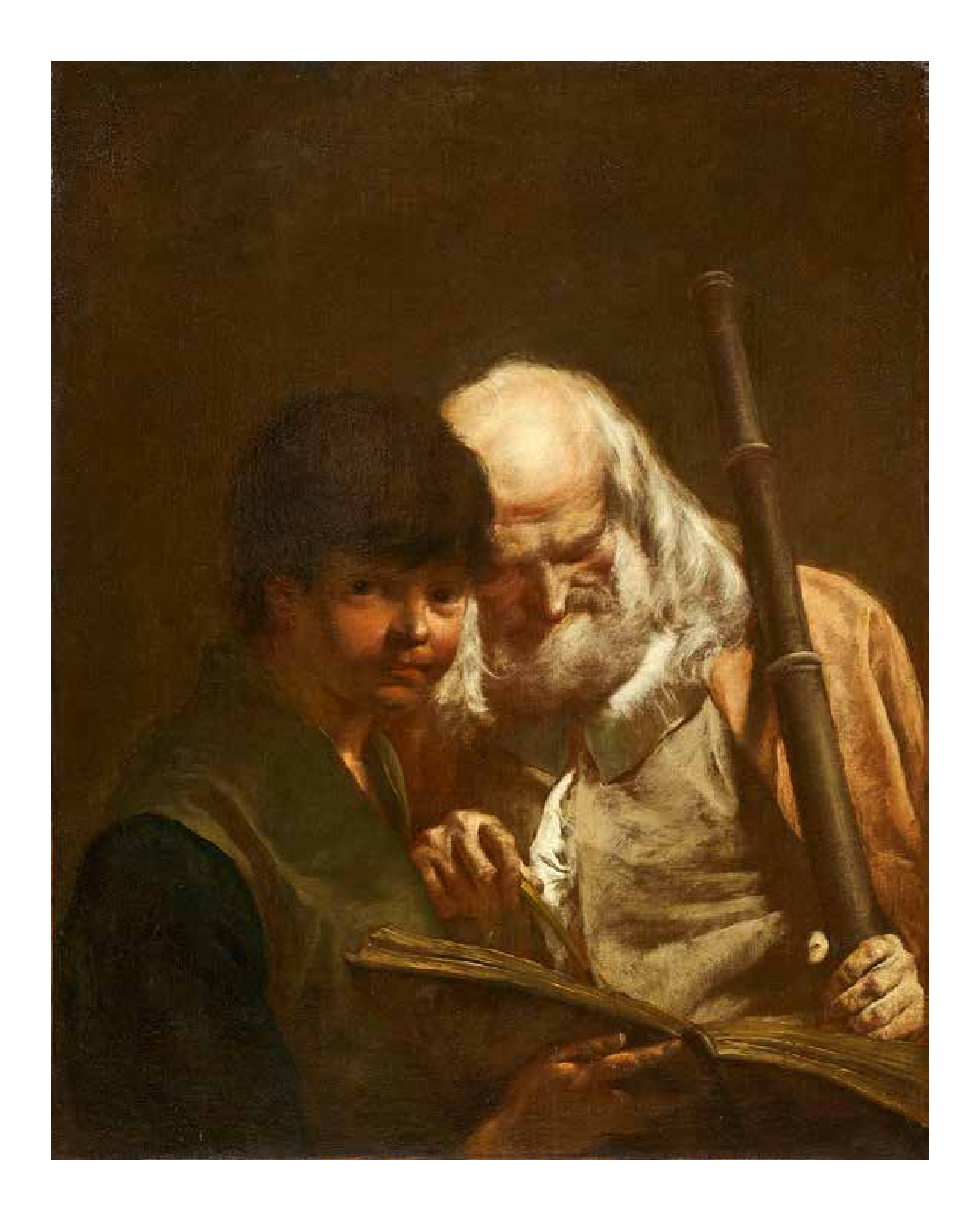
Le jeune artiste voyage ensuite à Venise puis à Naples. Il y rencontre Sir William Hamilton, un consul anglais fin collectionneur, scientifique et homme de lettres, qui devient son bienfaiteur et mécène. Fabris en profite pour s'imprégner de l'ambiance de la ville qu'il ne cesse de peindre à travers des paysages et des scènes de genre, dont sont friands les voyageurs du Grand Tour.

Un élément est d'ailleurs omniprésent dans ses scènes napolitaines : la musique. Au XVIII[e] siècle, Naples, troisième ville d'Europe après Londres et Paris, devient l'une des principales capitales musicales avec ses quatre conservatoires réputés pour la qualité de l'apprentissage du chant et des instruments.

Renommée pour ses fêtes, ses bals et ses carnavals, la ville regorge également d'une culture folklorique où raisonnent les airs d'une population bigarrée. Fabris sut en donner une enthousiasmante idée à travers *Les paysans napolitains* au repos, œuvre conservée dans le Royal Collection Trust (n°RCIN 401091).

On y trouve sur la droite les éléments récurrents des compositions du peintre, à savoir un joueur de luth, une femme jouant du tambourin et des danseurs de tarentelle. Notre tableau ne fait pas exception à la règle : se déroulant dans un espace clos, le cadrage est resserré sur un joueur de luth, un violoniste et une joueuse de tambourin vue de dos. Les agréments de l'ouïe semblent se mêler à ceux de la vue, les regards des personnages masculins surplombant cette femme dont la nuque s'offre au spectateur.

Aimant à se définir comme anglais, Fabris fut sans doute le plus italien des britanniques, toujours sensible à l'attrait d'une ville où le plaisir se joue en chanson et la joie se meut dans les pats légers d'une tarentelle.



51
GIOVANNI BATTISTA PIAZZETTA
VENISE, 1682 - 1754

La leçon d'astronomie

Huile sur toile
76 x 61,5 cm

The Astronomy Lesson
Oil on canvas
29 15/16 x 24 3/16 in.

20 000 - 30 000 €

Porte au verso une mention *Piazzetta*.

détail



52
JOHANN GEORG DE HAMILTON
MUNICH, 1672 - 1737, VIENNE

Portrait présumé de Charles VI (1685-1740), empereur du Saint-Empire sur son cheval se cabrant en courbette

Huile sur toile
59 x 49 cm

Presumed portrait of Charles VI (1685 - 1740), Holy Emperor and his Horse performing the courbette
Oil on canvas
23 1/4 x 19 5/16 in.

6 000 - 8 000 €

Johann Georg de Hamilton est né à Bruxelles, ville où son père, James Hamilton, établit sa famille ainsi que sa réputation de peintre de natures mortes. Débutant dans diverses cours d'Allemagne, Hamilton est actif à Vienne entre 1690 et 1698, puis se met au service des princes Schwarzenberg à partir de 1706. De retour à Vienne en 1718, il est nommé peintre officiel de la cour de Charles VI, empereur du Saint Empire romain germanique, où il poursuivra sa carrière jusqu'à sa mort en 1737.

Dès sa première installation à Vienne, Hamilton exécute plusieurs tableaux en prenant pour sujets tant les membres de la cour que leurs chevaux. Tel est le cas de *L'École Impériale d'équitation*, œuvre réalisée en 1702 et aujourd'hui conservée dans les collections princières du Liechtenstein (n° GE 759). Au centre, Charles de Habsbourg, futur Charles VI, domine la composition en faisant fièrement piaffer sa monture. Au premier plan est également visible le Prince Anton Florian von Liechtenstein, précepteur du jeune archiduc et futur propriétaire de la toile.

Les grandes similarités, tant dans la posture que dans la physionomie, existantes entre le jeune archiduc des collections princières et notre cavalier nous laissent supposer que notre tableau serait le portrait du futur Charles VI. D'ailleurs, le médaillon figurant un portrait en bas-relief situé au bas de la composition pourrait être une référence à l'Empereur Joseph Ier, frère ainé de Charles, mais dont la mort prématurée en 1705 donnera à son cadet l'accès au trône. Il est ainsi probable que notre tableau ait été réalisé pendant la même période que *L'École Impériale d'équitation*, nous laissant supposer que l'archiduc, né en 1685, serait âgé d'une quinzaine d'années.

Ainsi, Hamilton nous donne à admirer le portrait d'un jeune homme à la monture fougueuse et dont la posture, aussi noble qu'élégante, est peut-être de celle qui sera vouée à siéger sur le trône de l'un des empires les plus puissants d'Europe.



L'équitation devient une composante fondamentale de la cour du Saint Empire à partir du XVIe siècle. En 1576, Maximilien missionne son frère, Charles II, de trouver le lieu idéal où fonder le futur haras impérial. Leur choix s'arrêtera sur Lipizza, hameau situé dans l'actuelle Slovénie. En parallèle, le pouvoir acquiert les meilleurs étalons andalous, souches initiales de la future race des lipizzans. Le chanfrein bombé de la monture de notre cavalier laisse d'ailleurs supposer qu'elle appartient à cette célèbre race.

En outre, un manège est édifié à partir de 1565 à la Josefplatz, puis une nouvelle construction, commandée par Charles VI en 1729 le remplacera. Fief de l'École espagnole de Vienne, il s'agit de l'épicentre de l'excellence équestre au sein de l'Empire. Cette école a trois objectifs : offrir le meilleur apprentissage aux membres de l'aristocratie, former les futurs soldats et obtenir des chevaux aptes à combattre. La vocation militaire et le dressage à l'italienne sont visibles dans la capriole que le cheval exécute. Apparu pendant la Renaissance italienne, cet air relevé permet de tester la solidité d'un cheval et sa parfaite obéissance, tout en préparant les cavaliers aux rudes secousses. Parfait pour parader, ce saut devient l'une des spécialités de l'École de Vienne.

Hamilton a fait le choix de composer un véritable double portrait. Mettant en valeur le talent du cavalier et la dextérité de sa monture, tous deux se tournent vers le spectateur pour lancer un regard doté d'une égale expressivité. Figure appréciée du peintre, la capriole est visible dans plusieurs de ses œuvres, la plus célèbre étant *Kladruber Hengst « Cerbero » in der Kapriole* conservée au Musée d'Histoire de l'Art de Vienne (n° WB_Z_85), et offre au tableau le langage de la puissance, le bénéfice du mouvement et le don de la légèreté.

53
JOHANN GEORG DE HAMILTON
MUNICH, 1672 - 1737, VIENNE

Cavalier chevauchant son Lipizzan exécutant une Capriole

Huile sur toile
91 x 71 cm

Rider with his Lipizzan performing a Capriole
Oil on canvas
35 13/16 x 27 15/16 in.

15 000 - 20 000 €



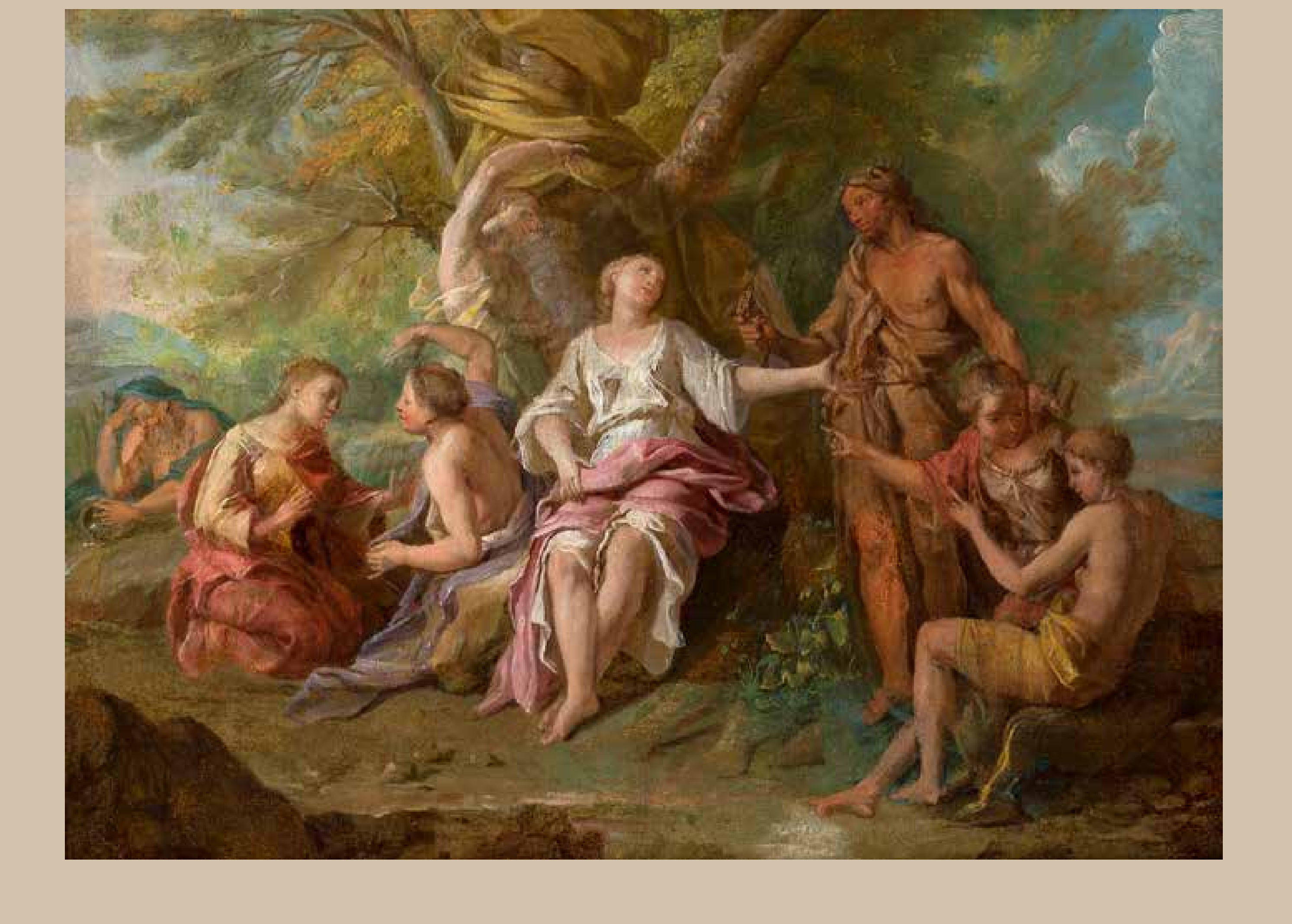
Fig. 1. Samuel Massé, *Apollon, c.* 1730 - 1735, huile sur toile, 92 x 120 cm, localisation inconnue



Fig. 2. Samuel Massé, *Satyre découvrant une nymphe, c.* 1730 - 1735 (?), huile sur toile, 92 x 120 cm, localisation inconnue



Fig. 3. Samuel Massé, *L'Alliance de Bacchus et l'Amour, c.* 1730 - 1735 (?), huile sur toile, 97 x 131 cm





54
SAMUEL MASSÉ
TOURS, 1672 - 1753, PARIS

Hercule et Déjanire

Huile sur toile
35,5 x 46,5 cm

Hercules and Deianira
Oil on canvas
14 x 18 5/16 in.

4 000 - 6 000 €

L'œuvre de Samuel Massé, récemment redécouverte, était plongée dans l'oubli depuis le XVIIIe siècle. Le travail de l'artiste reste essentiellement influencé par Noël (1628 - 1707) et Noël-Nicolas Coypel (1690 - 1734). Élève à l'Académie royale entre 1690 et 1698, Massé fut agréé en 1701, année où il devint le parrain de la fille du célèbre architecte de la colonnade du Louvre, Charles Perrault (1628 - 1703), puis reçu peintre d'histoire en 1705. En 1725, il figura aux expositions de la jeunesse, où il présentait deux sujets de *L'Amour et de Psyché*. Massé aura ensuite l'honneur, en 1727, de participer au fameux concours opposant les douze meilleurs peintres d'histoire de l'Académie royale où il présentait *Junon ordonne à Eole de détruire la flotte d'Enée* (Musée des Beaux-Arts de Nancy). Participant aux Salons de l'Académie, de 1737 à 1745, il illustra plus volontiers la mythologie que l'Histoire sainte.

Les peintures de Samuel Massé sont rares, vingt-sept œuvres ont déjà été identifiées ; neuf d'entre elles sont conservées dans les musées, église ou institution, une paire à Varsovie, une autre paire au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, un ovale au musée des Beaux-Arts de Caen, une autre au musée des Beaux-Arts de Nançy, une à l'église de Toury (Eure-et-Loire), un tableau venu récemment rejoindre la collection du musée du Luxembourg et un dernier à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris.

L'artiste qui fut l'un des plus méconnus de sa génération n'en était pas moins l'un des meilleurs. Son œuvre est dominé par les thèmes de la séduction et les épisodes célébrant les amours des dieux. Notre œuvre de belle facture, la première esquisse identifiée de Massé, est un bel exemple de sa production. L'on remarque un beau repentir représentant deux jambes au centre et en dessous des végétations. La composition est typique de ce que l'on connaît de l'artiste, voir la suite de trois peintures non localisées (fig.1, 2 et 3) et publiées par François Marandet dans *Les cahiers du musée des Beaux-Arts de Caen et des Amis des musées de Basse-Normandie.*

François Marandet, auquel nous avons soumis une photographie du tableau, nous a confirmé le caractère entièrement autographe de cette peinture mythologique par le peintre-académicien Samuel Massé.



55
JEAN-BAPTISTE VANLOO
AIX-EN-PROVENCE, 1684 - 1745

Pan et Syrinx

Huile sur toile
115 x 134 cm

Pan and Syrinx
Oil on canvas
45 1/4 x 52 3/4 in.

PROVENANCE

Probablement vente George Michael Moser, Londres (Hutchins), 19-21 mai 1783, n°54 (Vanloo, *Syrinx and Pan*, in oil) ; ancienne collection privée Allemagne du sud jusqu'en mars 2012 (comme François Boucher) ; acquis par l'actuel propriétaire

ŒUVRE EN RAPPORT

Le pendant de notre tableau, dans son format original chantourné, 112,5 x 132 cm, a été vendu en juillet 1978 par la galerie François Heim comme « Carle van LOO » à Barbara Johnson. Le nôtre a été légèrement agrandi à l'occasion de sa mise au rectangle, mais ses dimensions originales sont strictement les mêmes que celui de Heim (fig. 3).

40 000 - 60 000 €

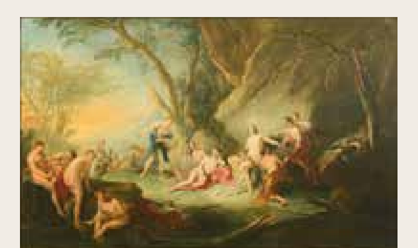


Fig. 1. Jean-Baptiste Van Loo, *Le Bain de Diane, vers 1*720 - 1724, Toulon, musée des Beaux-Arts. Salon de 1737.



Fig. 2. Jean-Baptiste Van Loo, *Renaud et Armide*, Angers, musée des Beaux-Arts.



détail

Le tableau que nous présentons est un rare témoignage de l'art du peintre-académicien Jean-Baptiste Vanloo. L'œuvre de Jean-Baptiste Vanloo a en effet été occulté par la production particulièrement abondante du petit frère de celui-ci, Carle Vanloo (1705 - 1765). En outre, le succès de Jean-Baptiste Vanloo l'avait conduit à mener une carrière itinérante à Turin, Rome, Paris, Londres, et Aix-en-Provence, ce qui, paradoxalement, dissémina son œuvre et desservit la mémoire de son nom (sur cette question, voir F. Marandet, « Jean- Baptiste Vanloo (1684 - 1745): his draughts manship elucidated », Master Drawings, automne 2020, pp. 343 - 364). Jean-Baptiste Vanloo consacra une bonne partie de ses activités à l'art du portrait, notamment lors de son séjour à Londres entre 1737 et 1742, et là s'explique aussi l'oubli durable de son œuvre de peintre d'histoire. Existent néanmoins certains points de repère, à commencer par *La Flagellation* commandée en 1714 pour l'église romaine de Santa Maria in Monticelli (*in situ*, connue par une réduction dans le commerce d'art en 2019) et *La Remise des Clefs à saint Pierre*, signée datée 1716, qui orne la chapelle du palais royal de Turin (*in situ*). La période parisienne consécutive, allant de 1719 à 1737, fut marquée par la réalisation, en 1721, du *Triomphe de Galatée* (Saint Pétersbourg, musée de l'Ermitage), tableau qui aurait pu constituer le morceau de réception de Jean-Baptiste Vanloo si le prince de Carignan n'avait pas voulu le garder pour lui. Comme nous l'avons démontré (Marandet, op. cit. p. 346), l'exposition du *Repos de Diane après la Chasse* au Salon des académiciens de 1737 est trompeuse car elle a longtemps laissé croire que le tableau datait de cette année-là. Aujourd'hui au musée de Toulon (fig. 1), ce tableau aurait été peint en fait bien plus tôt, peut-être avant 1720. L'autre point de repère crucial demeure *Renaud et Armide*, tableau conservé au musée des Beaux-arts d'Angers (fig. 2). L'histoire de ce tableau est intimement liée aux activités du marchand-restaurateur Joseph-Ferdinand Godefroid, lui-même ami de Jean-Baptiste Vanloo, qui achetait les tableaux du comte de Morville pour les revendre à Robert Walpole, Premier Ministre des rois George 1er et George II d'Angleterre (voir F. Marandet, « De Paris à Houghton Hall, le circuit des tableaux du comte de Morville », *La Revue de l'Art*, juin 2011, p. 31-37). Lors de son séjour à Londres, l'une des plus prestigieuses commandes reçues par Jean-Baptiste Vanloo fut justement le portrait de Robert Walpole. Mais surtout, *Renaud et Armide* fut conçu comme pendant à *L'Enlèvement d'Europe de Noël* – Nicolas Coypel, le plus important tableau français contemporain appartenant au comte de Morville (aujourd'hui au Musée de Philadelphie). Sachant que le tableau de Coypel, peint pour le fameux concours de 1727, fut acquis par le comte de Morville à l'issue de celui-ci, il y a lieu d'imaginer que le pendant fut peint dans la foulée, d'autant que le comte de Morille mourut peu après, en 1732.

Or, notre tableau a toutes les chances de se situer, chronologiquement parlant, entre *Le Repos de Diane* et *Renaud et Armide*. La nymphe assise sur la gauche, la silhouette du vieux saule qui clôt la scène, et le plan d'eau entre le spectateur et les différentes figures sont autant de motifs que l'on trouve dans notre tableau et la composition du Musée de Toulon. D'un autre côté, l'effet de lumière dorée et l'échelle réduite des figures tend à les éloigner un peu dans le temps. À bien considérer *Renaud et Armide*, on remarque cette fois d'autres analogies avec notre tableau. Jean-Baptiste Vanloo a réemployé le procédé du plan d'eau placé entre la scène et nous, mais l'échelle des figures est cette fois bien plus proche de celle de *Pan et Syrinx*. En outre, la dimension plus mouvementée réunit davantage les deux tableaux. Dans l'un, Syrinx fuit les assauts de Pan, tandis que dans l'autre, les amours s'agitent et voltigent au pourtour des amants. Outre l'aspect argenté des draperies, on relève des analogies supplémentaires et notamment la nymphe au « profil perdu » qui prend appui sur son bras droit replié : dans notre tableau, elle montre du doigt les deux protagonistes ; dans le tableau d'Angers, elle est à nouveau témoin de la scène fondée sur l'idée de désir. Autre point commun, l'arbre oblique au tronc si volumineux : bien en vue dans *Pan et Syrinx*, il resurgit dans le jardin d'Armide, et on remarque à nouveau le détail des petites touches évocatrices du lierre à la surface du tronc. À ce faisceau d'indices, qui laisse penser que notre tableau se place aux alentours de 1725, on en ajoutera un dernier : l'existence d'un tableau de Vanloo représentant Pan et Syrinx, dans une vente londonienne remontant à 1783 (voir notre rubrique provenance). Étant donné le séjour de Jean-Baptiste Vanloo à Londres, la peinture a toutes les chances d'avoir procédé de lui plutôt que de Carle, dont les œuvres ne furent guère diffusées en Angleterre. L'identification de ce témoignage de Jean-Baptiste Vanloo ne nous permet pas seulement de redécouvrir son œuvre mal connue de peintre d'histoire. Il montre aussi la dette de Carle Vanloo envers son frère aîné : ses tout premiers tableaux réalisés dans la seconde moitié des années 1720 – on songe au *Bain de Bethsabée* conservé au Musée Bossuet, à Meaux – sont largement tributaires des motifs de Jean-Baptiste Vanloo. La discrète participation de Carle Vanloo aux œuvres de son frère, à cette époque-là, n'est d'ailleurs pas complètement exclue.

Nous remercions François Marandet qui, sur la base d'une photographie, aura le premier suggéré la paternité à Jean-Baptiste Vanloo et pour la rédaction de cette notice.



Fig. 3. Carle van Loo, *Diane et Endymion*, Paris, galerie François Heim, 1978.



Fig. 4. Jean-Baptiste Van Loo, *L'histoire d'Hermès*, 1711 - 1712, Cupola, Aix-en-Provence, Pavillon Lenfant, Aix-en-Provence © Lemaître



a

b

a. Détail : Hermès jouant le syrinx
b. Détail : Un vieil homme barbu
© Lemaître

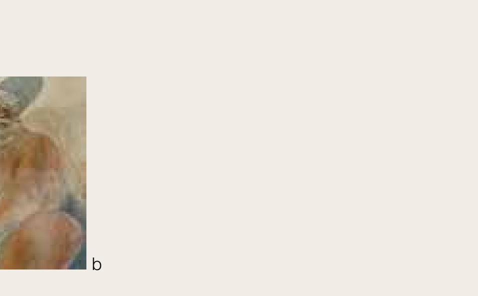


Fig. 5. Jean-Baptiste Van Loo, *L'Histoire d'Apollon*, (detail: Apollon, 1711 - 1712), Salon, Aix-en-Provence Pavillon Lenfant © Lemaître



Fig. 6. Jean-Baptiste Van Loo, *Pan et Syrinx* (détail Syrinx)

Bien que la plupart de ses premières œuvres ne soient pas identifiées ou soient perdues, nous disposons d'une documentation suffisante pour savoir qu'au cours de sa carrière, l'œuvre de Jean- Baptiste a varié entre la peinture décorative, mythologique, religieuse et le portrait. Dézallier D'Argenville et Dandré-Bardon affirment tous deux qu'il a été initié à l'art de la peinture par son père Louis Van Loo (Amsterdam, 1652 - Nice, 1712) à Toulon lorsqu'il avait 8 ans. C'était en 1692, alors que Louis et son frère Jean (Amsterdam, 1654 - ?) travaillaient pour la Marine française, décorant l'intérieur des navires royaux de scènes mythologiques des aventures amoureuses des dieux, de paysages, d'ornements et d'autres motifs. Ces navires étant de véritables « châteaux flottants » destinés à propager la gloire du Roi Soleil par leur opulence, les dessins des images étaient réalisés par Jean Bérain (Lorrain, 1640 - Paris, 1711), le peintre officiel de la *Chambre et du Cabinet du Roi*, et les Van Loo étaient chargés d'exécuter les peintures proprement dites. On sait qu'ils ont été ainsi employés entre leurs voyages dans le Midi et les îles méditerranéennes de 1682 jusqu'au milieu des années 1790. Pendant toute cette période, ils étaient également occupés à produire des retables pour des institutions religieuses partout où ils allaient, et probablement des portraits.

Jean-Baptiste Van Loo lui-même a été directement employé par la Marine à Toulon de 1705 à 1707 pour peindre des navires et décorer des bâtiments tels que l'hôpital naval, ainsi que pour produire des peintures religieuses pour les églises locales.

Cependant, son premier grand programme mythologique indépendant connu est constitué par les plafonds de la coupole (fig. 4) et du grand salon du Pavillon Lenfant à Aix-en-Provence, peints en 1711 - 1712, qui représentent les histoires des fils de Zeus, Hermès et Apollon. Au-dessus de la cage d'escalier à double spirale se déroule l'histoire d'Hermès, dieu du commerce, de la richesse, de la chance, de la fertilité, des troupeaux, du sommeil, du langage, des voleurs et des voyageurs, et inventeur d'instruments dont la lyre et la syrinx. C'est dans ce contexte que la « syrinx » apparaît pour la première fois dans son œuvre, à notre connaissance ; il s'agissait d'un instrument fabriqué à partir de tubes collés ensembles inventé pour son propre amusement lors d'un tour joué à son frère Apollon (fig. 4a). Au-dessus du grand salon, on peut voir l'histoire d'Apollon.

Réalisé dix ans plus tôt que le tableau de Pan et Syrinx, ce décor de plafond (fig. 4b, fig. 5) présente une similitude frappante dans la conception des formes, des types de figures (voir comparaison fig.5 et fig. 6) et du mouvement, avec un certain modelé doux des coudes et des avant-bras semi-fléchis, des visages féminins ovoïdes, des petites bouches charnues partiellement ouvertes et des cheveux balayés par le vent, sans parler d'autres détails tels que l'angle et l'ampleur de la jonction entre le cou et l'épaule, ou la distribution de la lumière et de l'ombre sur les os, les muscles et autres formes courbes. Elles sont manifestement de la même main.

Le tableau de chevalet présenté ici, en revanche, représente *Pan et Syrinx*, une histoire arcadienne telle qu'elle apparaît dans les *Métamorphoses d'Ovide*, une œuvre qui a inspiré les Van Loo et leurs contemporains au point de devenir une lecture obligatoire pour les futurs peintres d'histoire, et en particulier à l'École royale des élèves protégés. Pan, le fils d'Hermès poursuit la nymphe Syrinx qui s'est vouée à la déesse vierge Diane. Elle panique et fait appel à ses sœurs et son père, le dieu du fleuve Ladon, qui le transforme en roseaux juste au moment où Pan pense avoir rattrapé sa proie. Le souffle du vent dans le feuillage fait écho à ses propres soupirs. Ainsi il coupe plusieurs tiges de différentes longueurs pour les lier ensemble et pouvoir jouer de la musique. En même temps, il imagine qu'il aura donc toujours la nymphe dans ses mains chaque fois qu'il joue.

L'ensemble de la composition est rendu dans une délicieuse palette de bleu profond, de gris clair, de gris crème, de tons chair et d'ocres, compensés par les riches teintes verdoyantes des roseaux. L'interprétation est issue d'une tradition du XVIIe siècle, directement inspirée de l'apparition d'*Apollon et Daphné* du Bernin, dans laquelle la sœur de Syrinx est activement poursuivie par le dieu du soleil.

De 1720 à 1724, date à laquelle il obtint la commande du premier portrait officiel en pied de Louis XV par Van Loo, ce qui lui permit d'asseoir sa position, Jean-Baptiste était une étoile montante à Paris où il avait été appelé par le prince de Carignan qui le patronnait depuis au moins 1714 en Italie. Ils s'étaient rencontrés à la cour royale de Savoie à Turin, et après diverses commandes, dont la décoration de palais pour Carignan, Van Loo et sa famille avaient pu se rendre à Rome financés par le prince. De 1715 à 1720, il y apprend la restauration de tableaux auprès de Benedetto Luti, devient un connaisseur des maîtres anciens et développe une clientèle internationale. En 1720, Carignan les loge dans son palais où Jean-Baptiste ouvre un atelier en 1722. L'artiste continue à décorer les palais du prince, à restaurer pour lui ses tableaux de maîtres anciens et à le conseiller en matière de collection.

Bien que Jean-Baptiste ait peint des sujets mythologiques tout au long de sa carrière et ait envoyé au Prince une Psyché réalisée à Rome en 1718, le *Triomphe de Galatée* (Leningrad, Hermitage) commandé par Carignan en 1720 est le premier tableau mythologique autonome de sa main connu à ce jour. Selon Dézallier-D'Argenville, l'Académie en fut si impressionnée que l'artiste aurait été agréé immédiatement si Carignan n'avait pas refusé de s'en dessaisir. Jean-Baptiste dut donc attendre deux ans avant de recevoir cette approbation en 1722, avec son Saint Pierre délivré de prison, signé et daté (Musée municipal de Draguignan).

À cette époque, Carignan a également commandé un cycle de tableaux basés sur les *Métamorphoses d'Ovide*, série à laquelle *Pan et Syrinx* est logiquement étroitement lié, voire appartient. Son pendant, *Diane et Endymion* (fig.3), vendu par la galerie François Heim à tort sous le nom de Carle Van Loo, illustre également un épisode d'Ovide dans lequel la déesse de la Lune croise le beau berger Endymion pendant son sommeil et en tombe amoureuse.

Une œuvre clé associée à ce cycle est la *Diane au bain* de Van Loo (Toulon, musée des Beaux-Arts) (fig. 1), peinte pour le prince de Carignan et présentée au Salon seulement en 1737, probablement parce que, comme pour la Galatée, le prince a refusé de la libérer, dans ce cas, pour une exposition publique. Presque identique dans son traitement et sa technique, ainsi que dans la conception de la forme, des figures, du paysage, de l'éclairage, de la distribution spéciale et de la végétation à la fois à la Galatée et à Pan et Syrinx, la *Diane* a été datée déjà en 1990 par Marianne Lemaître comme étant probablement de 1720 et certainement entre 1720 et 1724.

Jean-Baptiste Van Loo fut un professeur exemplaire, à commencer par ses fils et son propre frère Carle Van Loo (1705 - 1765) qu'il éleva après la mort de leur père Louis en 1712.



Fig. 7. Carle Van Loo, *Pan et Syrinx*, dessin, Paris, musée des Arts Décoratifs.



Fig. 8. Louis-Michel Van Loo, *Apollon poursuivant Daphné*, 1733, morceau de réception, Paris, musée du Louvre.

De 1720 à 1728 et pendant la majeure partie des années 1730 jusqu'en 1735 quand Carle fut le dernier à être admis à l'Académie ou en 1737 lors du départ de Jean-Baptiste pour l'Angleterre, Jean-Baptiste, Carle et Louis Michel (1707 - 1771) travaillèrent en collaboration dans le même atelier.

Les Van Loo et l'Académie soulignaient l'importance du dessin dans l'apprentissage de la peinture. De 1720 à 1723, période à laquelle Jean-Baptiste a peint *Pan et Syrinx*, Carle avait entre 15 et 17 ans. Il n'est donc pas surprenant de trouver au Musée des Arts Décoratifs de Paris un dessin signé mais non daté de Carle représentant Pan et Syrinx (fig. 7), qui constitue une œuvre d'art à part entière.

Il n'est pas non plus surprenant de constater que les premières peintures d'histoire connues de Louis Michel Van Loo présentent un traitement similaire des figures et de l'action, notamment dans son tableau lauréat du Prix de Rome en 1725, *Moïse piétinant la couronne du pharaon* (localisation actuelle inconnue) et son morceau de réception, Apollon poursuivant Daphné (Paris, musée du Louvre) (fig. 8).

En conclusion, nous pensons que le tableau de chevalet de Jean-Baptiste Van Loo représentant Pan et Syrinx peut être daté vers 1720 - 1723, et plus probablement de 1722, sur la base de preuves biographiques et de comparaisons avec d'autres œuvres de l'artiste, ainsi que celles de certains contemporains qui ne sont pas présentées dans ce court texte. Il a également servi de modèle à la génération suivante, à commencer par sa propre famille.

Nous remercions Christine Rolland qui, sur la base d'une photographie, aura confirmé la paternité à Jean-Baptiste Vanloo et pour la rédaction de cette notice.

1. Marianne Lemaître, *Recherches sur Jean-Baptiste van Loo, mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'art, Institut d'Art, Université de Provence*, 1990, p. 126.

détail



56
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIIe SIÈCLE

Étude de frontispice figurant une allégorie des Sciences

Plume et lavis
31,6 x 20,5 cm (à vue)

Study for a Frontispiece showing an Allegory of Science
Pen and wash
12 7/16 x 8 1/16 in. (on sight)

1 500 - 2 000 €



57
LOUIS-GABRIEL BLANCHET
VERSAILLES, 1701 - 1772, ROME

Monsieur Marc, secrétaire du cardinal François-Joachim Pierre de Bernis (1715-1794)

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée en bas à droite
L. G. Blanchet / pinxit / 1770
74 x 60,5 cm

Sir Marc, secretary of cardinal François-Joachim Pierre de Bernis (1715 - 1794)
Oil on canvas
Signed and dated lower right
29 1/8 x 23 13/16 in.

4 000 - 6 000 €





58
ATTRIBUÉ À JEAN-JACQUES BACHELIER
PARIS, 1724 - 1806

Cupidon

Huile sur panneau (ovale)
30,1 x 23, 5 cm

Cupid
Oil on panel (an oval)
11 7/8 x 9 1/4 in.

2 000 - 3 000 €



59
ATTRIBUÉ À
CHARLES MICHEL-ANGE CHALLE
PARIS, 1718 - 1779

Caprice architectural

Plume et lavis
23 x 17,8 cm

Capriccio
Pen, brown ink and wash
9 1/16 x 7 in.

(Vendu sans cadre)

800 - 1 200 €



60
ATTRIBUÉ À
CHARLES MICHEL-ANGE CHALLE
PARIS, 1718 - 1779

Caprice architectural

Plume et lavis
19 x 15,5 cm

Capriccio
Pen, brown ink and wash
7 1/2 x 6 1/8 in.

(Vendu sans cadre)

800 - 1 200 €



61
ATTRIBUÉ À
CHARLES MICHEL-ANGE CHALLE
PARIS, 1718 - 1779

Caprice architectural

Plume et lavis
21 x 17 cm

Capriccio
Pen, brown ink and wash
8 1/4 x 6 11/16 in.

(Vendu sans cadre)

800 - 1 200 €



62
ÉCOLE ROMAINE, VERS 1750
ENTOURAGE D'UBALDO GANDOLFI

Portrait d'homme en tenue d'intérieur

Huile sur panneau
25,4 x 19 cm

Portrait of a Man in Homewear
Oil on panel
10 x 7 1/2 in.

1 200 - 1 500 €



63
ATTRIBUÉ À CLAUDE JOSEPH VERNET, DIT JOSEPH VERNET
AVIGNON, 1714 - 1789, PARIS

Naufrage

Huile sur panneau
Trace de signature en bas à gauche *vern (?)*
38 x 55,5 cm

Shipwreck
Oil on panel
Signature mark lower left
14 15/16 x 21 7/8 in.

PROVENANCE
Cachet de cire au verso ; Collection privée, Turin (Italie).

20 000 - 30 000 €



64
FRANCESCO FOSCHI
ANCÔNE, 1710 - 1780, ROME

Paysage sous la neige

Huile sur toile
58 x 72,5 cm

Snowy Landscape
Oil on canvas
22 13/16 x 28 9/16 in.

8 000 - 10 000 €

Francesco Foschi (1710 - 1780) peut être considéré comme le principal représentant des paysages hivernaux parmi les peintres italiens. En effet, si le genre des paysages enneigés était populaire en Flandre depuis le XVIIe siècle, il a été largement négligé par les peintres italiens. Outre la représentation de paysages enneigés dont l'artiste a fait sa spécialité, un des traits caractéristiques de son œuvre est la manière dont les figures sont utilisées pour traduire les proportions du cadre naturel, qui, malgré sa grandeur, présente une impression de tranquillité tout à fait conforme au goût du XVIIIe siècle.



65
ATTRIBUÉ À
CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU
PARIS, 1721 - 1820, AUTEUIL

Caprice architectural

Aquarelle
D. : 23,7 cm

Capriccio
Watercolor
D.: 9 5/16 in.

600 - 800 €

66
ATTRIBUÉ À PIERRE-ANTOINE DEMACHY
PARIS, 1723 - 1807

Le Suisse du duc d'Uzès distribuant
des bulletins de santé aux porteurs d'eau
de la fontaine de Montmorency
Octobre-Novembre 1776

Pierre noire et rehauts de gouache blanche
38,5 x 53,5 cm

The Duke of Uzes' Beadle distributing
health bulletins to the water carriers
of the Montmorency fountain
October-November 1776
Black chalk heightened with white
15 3/16 x 21 1/16 in.

Au dos, longue annotation manuscrite, du XVIII[e] siècle, retranscrite ci-dessous.

Au dos, ex-libris imprimé, de la fin du XIX[e] siècle : Bibliothèque / de / M. le duc d'Uzès / Chateau de Bonnelles.

Au dos, étiquette de transport imprimée, du milieu du XX[e] siècle : From : Duchesse d'Uzès / 4, rue Charles Dickens / Paris XVI / To : Madame la Comtesse / Gaston de la Rochefoucauld / 14, rue Pierre 1[er] de Serbie / Paris

PROVENANCE
Offert par Charlotte Marguerite Fleuriau de Morville (1725 - 1815), dit « la vicomtesse de Crussol », à son parent François Emmanuel de Crussol d'Uzès (1728 - 1802), 9[e] duc d'Uzès, Paris ; Puis, par descendance, à son arrière-petit-fils, Armand Géraud Victurnien Jacques Emmanuel de Crussol d'Uzès (1808-1872), 11[e] duc d'Uzès, château de Bonnelles (Yvelines) ; Puis, par descendance, à son arrière-petite-fille Anne de Crussol d'Uzès (1895 - 1984), épouse du comte Gaston de la Rochefoucauld, Paris ; Collection privée (Neuilly-sur-Seine).

6 000 - 8 000 €

détail

RETRANSCRIPTION DE LA NOTE MANUSCRITE AU DOS
Tableau représentant la porte cochère de l'Hôtel d'Uzès, rue Montmartre à Paris, où l'on voit le suisse de cet hôtel / donnant des nouvelles de la santé de Mr le Duc d'Uzès (François Emmanuel) aux porteurs d'eau de la fontaine de Montmorency située / auprès de cet hôtel & qui venaient tous les matins chercher un bulletin de sa maladie de Mr le Duc d'Uzès. / Ce tableau fut donné par Mad.e la vicomtesse de Crussol à Mr le duc d'Uzès à l'époque de sa convalescence, ainsi qu'il va être mentionné ci-après dans un article du Journal de Bachaumont de l'année 1776.
Journal de Bachaumont / 17 novembre 1776 -Vendredi dernier les porteurs & porteuses d'eau ont fait célébrer / dans l'église des petits Pères une messe en actions de grâces à Dieu de l'heureuse / convalescence de M. le Duc d'Uzès, échappé à la cruelle maladie où l'avoient / conduit le chagrin & les médecins. On ne sait à quoi attribuer le zèle de cette / communauté, dont cependant il n'y a eu qu'une portion qui ait contribué, c'est / à dire ceux qui vont habituellement à une fontaine auprès de l'hôtel d'Uzès ; / ce voisinage est vraisemblablement la cause de la fête. Avant ils en avoient / demandé la permission à Mr. le Duc qui a ordonné à tous les gens de sa / maison d'y assister, & au Comte de Crussol, son fils, de le représenter. Il a / fait déclarer en même tems aux porteurs d'eau qu'il seroit enchanté de les voir / & de les remercier dans l'après midi. Pour ne point interrompre le service / public, il n'est venu que deux hommes, mais 22 femmes ; admises devant / le convalescent, toutes ont voulu embrasser successivement ; ainsi que son / fils. Elles ont demandé ensuite à voir Madame la Duchesse qui leur a fait / le même accueil, & en a reçu le même témoignage d'attachement ; en attendant / le Secrétaire de Mr. le Duc leur a donné vingt Louis, & Madame la / Duchesse a reconduit ce corps jusques à la porte de son hôtel & dans / la rue. Cet événement fait l'entretien du jour. Journal de Bachaumont /
18 Novembre - La convalescence de Mr. le Duc d'Uzès a donné / lieu à un cadeau qu'il a reçu depuis peu & qui excite la curiosité / des amateurs. C'est un dessin fait à cette occasion. Il représente / le frontispice de l'hôtel de ce seigneur, fort beau & un des plus noble de / Paris. À côté est la fontaine qui l'avoisine ; un peuple immense inonde / ces lieux. On remarque à l'entrée de l'hôtel le Suisse, qui a l'air / consterné & communique sa douleur à tous ceux qui l'approchent. Un / bulletin gravé à la fontaine porte ces mots : Les médecins ne sont pas contens /de la nuit de Mr. le Duc, qui a été très mauvaise, ce 23 Octobre : jour, en effet le / plus critique pour le malade. On a porté ce tableau chez M. le Duc, sans / qu'il sçût d'où il venait; Enfin il a découvert que c'est Madame / la Vicomtesse de Crussol qui l'avoit commandé.

Très émouvant témoignage, tordant le cou à de nombreuses idées reçues, sur la bonhommie, la bienveillance et la cohésion sociale (oserait-on dire la « fraternité » ?!) qui existaient entre « braves gens » et « grands seigneurs » dans le royaume de France, quelques années avant la Révolution.

En outre, ce dessin ressuscite le somptueux et monumental portail aux colonnes doriques de cet Hôtel d'Uzès, merveille néoclassique remaniée par Claude-Nicolas Ledoux en 1767.

Chaque colonne est parée et sommée d'attributs guerriers, rappelant la carrière du duc, vétéran de la guerre de Sept Ans et Maréchal des Camps et Armées du Roi. Les grandes armes de sa maison, aux supports léonins, couronnent l'ensemble.

L'Hôtel, situé jadis au 72, rue Montmartre, était distant du portail par une allée majestueuse de 80 mètres. Démoli en 1870, dans un but spéculatif, il a laissé sa place à l'actuelle rue d'Uzès (2[e] arrondissement).

On peut encore admirer, au musée Carnavalet, les boiseries du salon de compagnie par Méthivier et Boiston, derniers vestiges du goût suprême du duc d'Uzès.

Nous remercions Pierre-Antoine Martenet pour son aide dans la rédaction de la notice.



67
PREMIER ATELIER DE
JACQUES-LOUIS DAVID
PARIS, 1748 - 1825, BRUXELLES

Portrait d'Antoine-Laurent Lavoisier (1743-1794) et de son épouse, Marie-Anne-Pierrette Paulze (1758-1836)

Huile sur toile marouflée sur panneau,
Vers 1789
109,5 x 83,2 cm

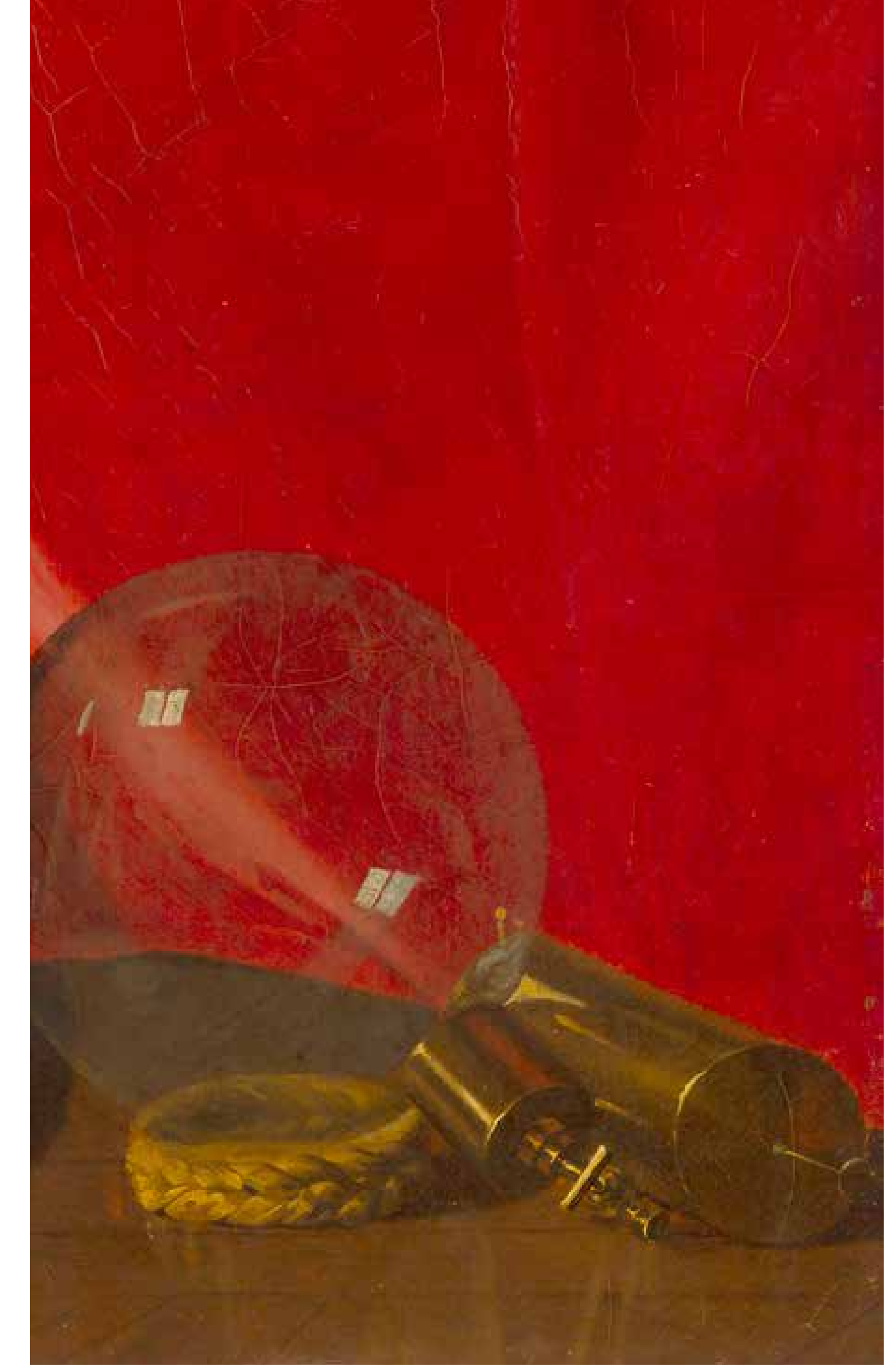
Portrait of Antoine-Laurent de Lavoisier (1743 - 1794) and his wife, Marie-Anne-Pierrette Paulze (1758 - 1836)
Oil on canvas laid down on panel,
About 1789
43 1/8 x 32 3/4 in.

PROVENANCE

Hélène Paulze d'Ivoy (1792 - 1833), offert par sa tante Marie-Anne-Pierrette Lavoisier (1758 - 1836) ; puis Jacques Ramey de Sugny (1829 - 1909), offert par sa mère, Hélène Paulze d'Ivoy, puis par descendance jusqu'à aujourd'hui.

40 000 - 60 000 €

détail



détail



Fig. 1 Jacques-Louis David, *Antoine-Laurent Lavoisier (1743 - 1794) et sa femme (Marie-Anne-Pierrette Paulze, 1758 - 1836)*, 1788, huile sur toile, 259,7 x 194,6 cm, New York, Metropolitan Museum (1977.1).

détail

Connu de nos manuels d'histoire, de physique, de chimie, le portrait des époux Lavoisier par Jacques-Louis David (1748 - 1825) nous a été transmis comme emblématique du Siècle de Lumières. Incarnation d'une nouvelle forme de modernité qui s'est amorcée tout au long du XVIIIe siècle, symptomatique des bouleversements à venir, l'œuvre fut exclue du Salon de 1789 pour son caractère presque subversif. Dans un format monumental où il reprenait pour un couple d'intellectuels les codes d'une mise en scène réservée jusque-là à la noblesse et à l'aristocratie, David annonçait les profondes évolutions sociales déjà en cours.

Cette première version, aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum de New York (fig. 1), n'est que peu documentée quant aux origines et au contexte de sa commande si ce n'est que le peintre reçoit un paiement pour l'œuvre à la fin de l'année 1788.

Transmise au sein de la descendance de Marie-Anne Lavoisier, la qualité technique de cette seconde version redécouverte, sa proximité quasi parfaite avec son modèle, la présence sous-jacente d'une mise au carreau tout comme l'activité prolixe de l'atelier important que David dirigeait nous invitent à y voir le travail d'un élève proche comme le furent Boilly (1761 - 1845), Fabre (1766 - 1837) ou Girodet (1767 - 1824). La composition plut et ce suffisamment pour qu'une réplique, aux dimensions plus modestes, ne soit exécutée, témoignage dans le même temps de la confiance placée par le peintre en l'un de ses élèves les plus talentueux.

Chimiste, économiste, Antoine-Laurent Lavoisier apparaît aujourd'hui comme l'inventeur de la Chimie moderne. S'il fut un pionnier de la recherche sur l'oxygène, la poudre à fusil et la composition chimique de l'eau, il repensa également la façon dont la science devait être théorisée et expliquée. En 1789, il publie son ouvrage le plus célèbre et sans doute le plus complet, le *Traité élémentaire de chimie*. Dès le discours préliminaire, il précise : « On ne peut perfectionner le langage sans perfectionner la science, ni la science sans le langage, et quelque certains que fussent les faits, quelque justes que fussent les idées qu'ils auraient fait naître, ils ne transmettraient encore que des impressions fausses, si nous n'avions pas des expressions exactes pour les rendre. »[1].

Il est l'un des premiers à mettre en lumière le décalage entre ce qui est communément dit et ce qui est nouvellement su. Visionnaire, il sait qu'un nouveau langage scientifique doit être créé, au service des découvertes dont le rythme s'intensifie.

À ses côtés, Marie-Anne Pierrette Lavoisier, née Paulze, fut une précieuse collaboratrice. En traduisant en français des travaux étrangers, en illustrant le *Traité* (un portfolio de dessins se trouve sur le fauteuil en arrière-plan) mais également en publiant des écrits inédits de son époux à titre posthume, dont ses mémoires inachevés, elle participa activement au développement puis à la diffusion du travail de toute une vie. À titre privé, elle avait également été l'élève de David, auprès duquel elle a pu se lier avec certains camarades des classes collectives. C'est sous ce jour que David choisit finalement de les représenter. Une campagne d'étude et de restauration menée par le département des peintures du Metropolitan Museum[2] a mis en lumière une composition sous-jacente et tout à fait différente de celle que nous connaissons, ici répliquée. À l'origine, l'artiste avait imaginé un intérieur luxueux, plus bourgeois : devant une bibliothèque, peu d'instruments scientifiques, une simple corbeille en osier au pied d'un bureau néoclassique orné d'une frise en bronze doré. Madame Lavoisier elle, arborait une toilette plus extravagante, dont un *chapeau à la tarare*, large couvre-chef doté de plumes et rubans.

Cette première version faisait davantage écho à l'autre activité d'Antoine-Laurent Lavoisier, celle de fermier général, fonction lui ayant permis de pérenniser rentes et statut social. S'il travailla un temps pour le Tribunal révolutionnaire, cela ne lui évita pas la guillotine en 1794 à la suite d'un scandale politique.

1. Antoine-Laurent Lavoisier, *Le Traité élémentaire de chimie, présenté dans un ordre nouveau, et d'après les découvertes modernes*, Paris, Cuchet, 1789, fol. VI-VII.
2. Silvia A. Centeno, Dorothy Mahon, David Pullins, "The secrets of a revolutionary portrait", in *The Burlington Magazine*, septembre 2021, vol. 162, no. 1422.



68
ÉCOLE FRANÇAISE
DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE
ENTOURAGE DE CONSTANCE CHARPENTIER

Portrait d'une petite fille

Huile sur toile
190 x 128 cm

Portrait of a Little Girl
Oil on canvas
74 13/16 x 50 3/8 in.

3 000 - 4 000 €



69
ATTRIBUÉ À BÉNIGNE GAGNERAUX
DIJON, 1756-1795, FLORENCE

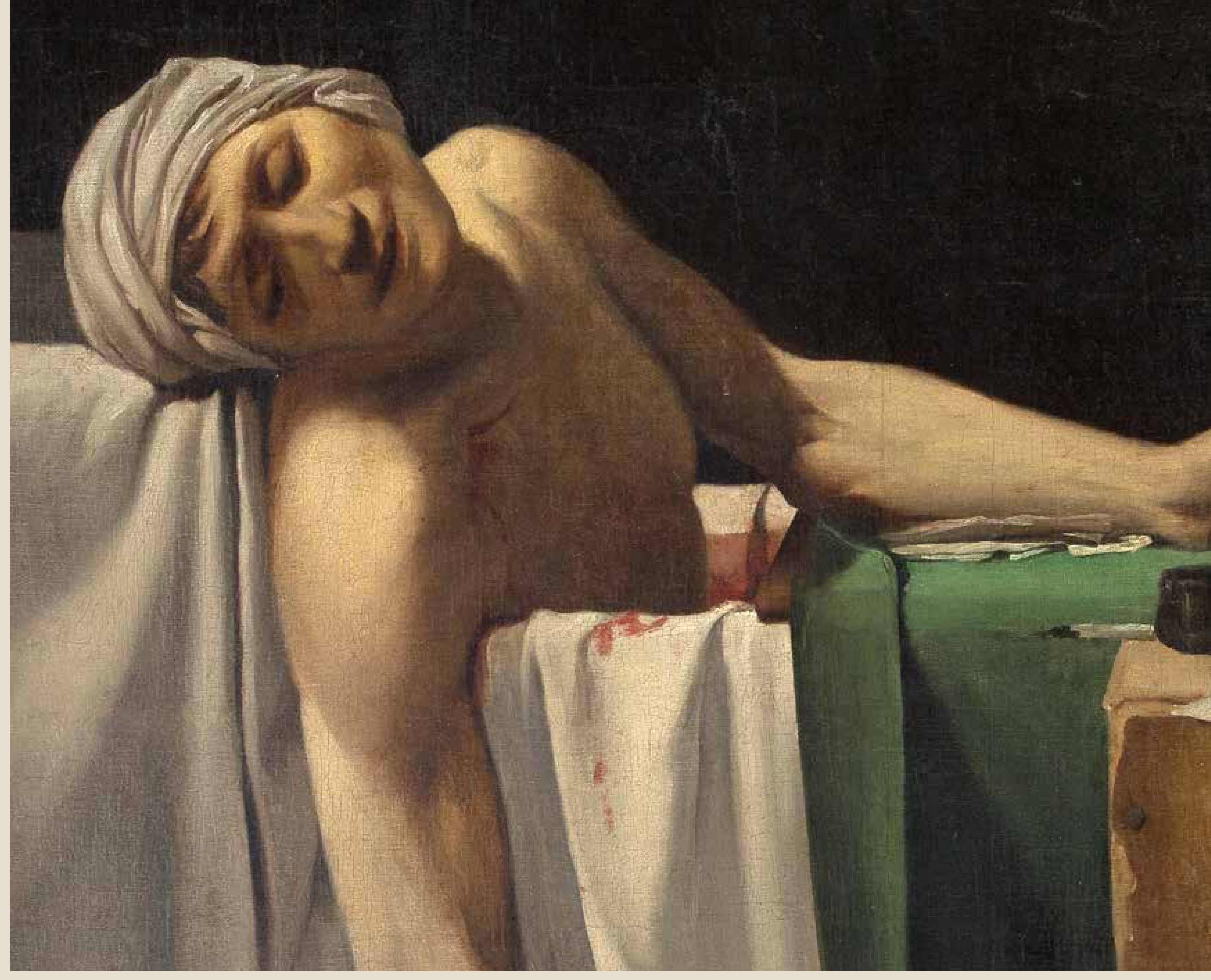
Méléagre et Atalante chassant le sanglier de Calydon

Huile sur toile
74 x 98,5 cm

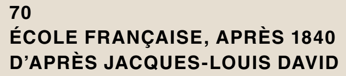
Meleager and Atalanta hunting the Calydonian boar
Oil on canvas
29 1/8 x 38 3/4 in.

2 000 - 3 000 €





détail



70
ÉCOLE FRANÇAISE, APRÈS 1840
D'APRÈS JACQUES-LOUIS DAVID

La Mort de Marat

Huile sur toile
77 x 91,3

The Death of Marat
Oil on canvas
30 5/16 x 35 15/16 in.

PROVENANCE
Collection privée, France.

EXPOSITIONS
Corday contre Marat. Les discordes de l'histoire, Domaine de Vizille, musée de la Révolution française, 26 juin - 29 septembre 2009, comme « Jacques-Louis David, *La Mort de Marat* (première version du Marat assassiné), huile sur toile, 1793. ».
Marat assassiné, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 28 avril - 7 août 2022, p. 10, n°11 comme « Anonyme, *La Mort de Marat (d'après David)*, après 1840, huile sur toile, 72 x 91 cm, France, collection privée. ».

40 000 - 60 000 €

Objet de débats enflammés, notre tableau est réapparu en 2009 et fut un temps considéré comme une esquisse préparatoire à la grande composition de Jacques-Louis David (1748 - 1825), aujourd'hui conservée à Bruxelles (Inv. 3260). La même année, c'est sous cette désignation qu'il fut exposé ainsi au musée de la Révolution de Vizille. L'absence d'esquisse préparatoire connue et la proximité du visage de Marat avec les masques mortuaires réalisés par Claude-André Deseine (1740 - 1823) à la demande de David laissaient le champ libre à l'hypothèse, parfaitement attirante. De même, la très belle qualité d'exécution, la vivacité du traitement pictural parfois fulgurant, l'absence également de mise au carreau sous-jacente, ont nourri le rêve d'une découverte majeure pour l'histoire de l'art de l'époque révolutionnaire.

Lorsqu'en 1793, Jacques-Louis David (1748 - 1825) offre son *Marat assassiné* à la Convention, il cristallise dans le même temps violences extrêmes de la période révolutionnaire, consécration de ses inquisiteurs les plus zélés et érige en martyr de la Révolution le modèle de son tableau.

Présenté à mi-corps assis dans sa baignoire, Marat expire. Son turban imprégné de vinaigre noué sur la tête, il tient de la main gauche la lettre de Charlotte Corday[1] à laquelle il s'apprêtait à répondre, plume dans l'autre main. Structurée et rigoureusement construite, la composition s'organise comme son modèle, autour d'une grande diagonale partant du coin supérieur gauche au coin inférieur droit où se trouve le billot. Marat inerte se détache sur un fond sombre, dépouillé et, émergeant du néant, concentre notre attention sur le premier plan. Comme déposé au creux de son linceul, le corps recueilli par un linge blanc et les chairs blafardes, l'homme devient figure christique à laquelle il emprunte les codes iconographiques de la déposition. Le stigmate du coup de couteau (arme absente de notre version), le sang souillant le drap, la présence du blanc (couleur du divin) concourent à renforcer la sacralité de l'ensemble. Comme Caravage (1571 - 1610), David fait le choix d'une lumière latérale dont les rayons viennent frapper la peau pâle et nue du sujet.

« Séance du 13 juillet. Au commencement de la séance, le commandant-général annonce au conseil la mort de Marat. Défiez-vous des chapeaux verts, ajoute-t-il ; la femme qui a assassiné Marat avoit un chapeau vert. »
LE RÉPUBLICAIN FRANÇAIS, 15 JUILLET 1793, P. 1

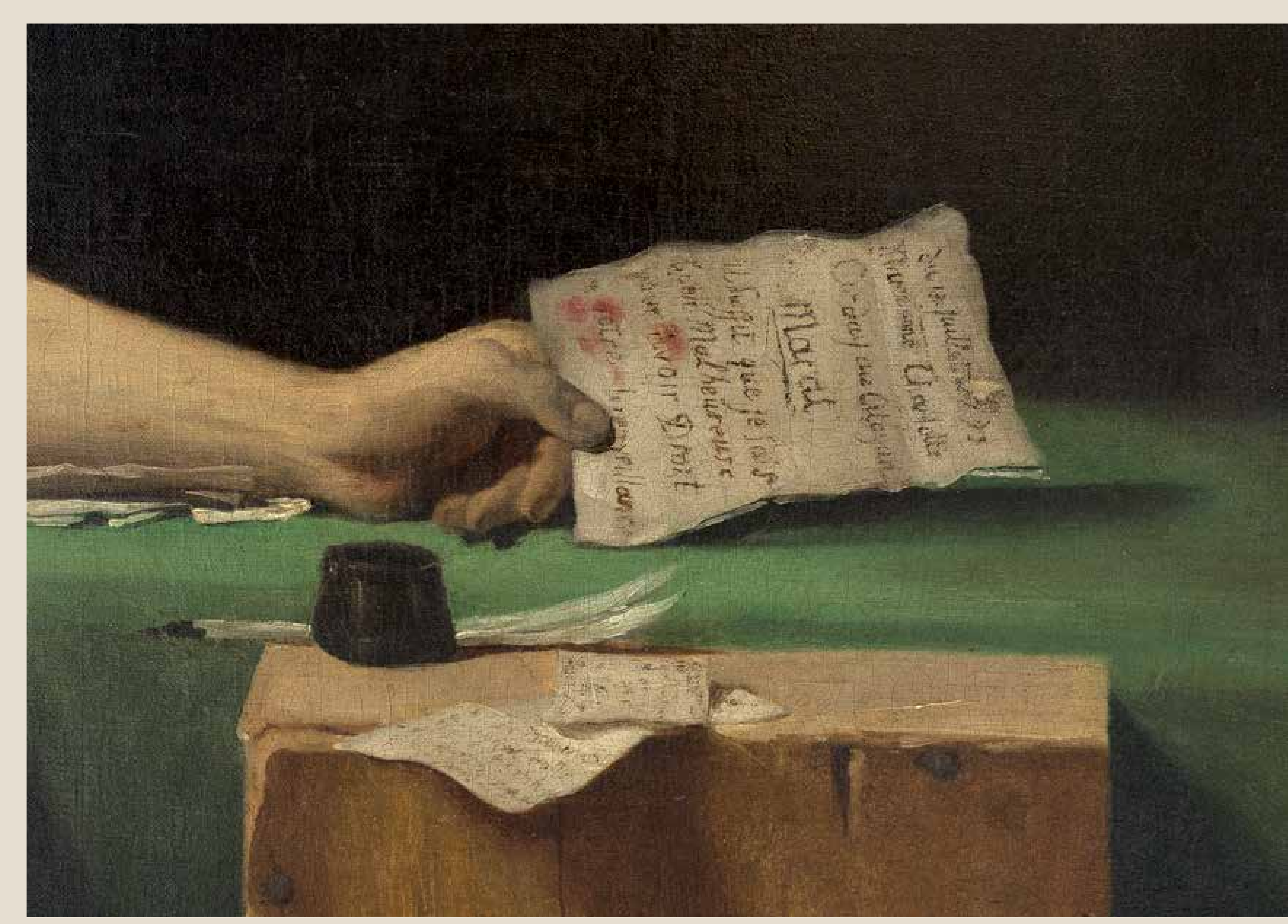
Il dramatise ainsi l'atmosphère de l'œuvre et fait écho à un procédé que l'on trouve récurrent dans le registre religieux. Entre tribut à la gloire et image de propagande, David s'emploie à figer l'image d'un homme dont le peuple doit se rappeler et révérer.

Né en Suisse à Neuchâtel, Jean-Paul Marat (1743 - 1793) était à l'origine physicien, médecin et écrivain avant qu'il ne devienne journaliste et fonde le journal *L'Ami du Peuple* à la fin de l'année 1789. Ce nom, par extension, devint son surnom personnel, lui qui déclarait : « Rien de superflu ne saurait appartenir légitimement, tandis que d'autres manquent du nécessaire. ». Partisan d'un mouvement révolutionnaire radical, opposant farouche du roi et des Girondins, il aida à la formation du Tribunal révolutionnaire et du Comité de Sûreté générale (auquel David appartenait).

Présentée en pendant de *La Mort de Lepeletier de Saint-Fargeau* (tableau aujourd'hui disparu), l'image est un tel succès que peu de temps après, quatre répliques sont exécutées au sein de l'atelier en 1794. Lorsque le temps de la Terreur tombe avec la tête de Robespierre (1758 - 1794), l'heure n'est plus à la glorification des néo saints de la Révolution, désormais déchus. Le modèle pourtant demeure et dans son exil bruxellois de 1815, David emporte avec lui sa composition première[2] ainsi que l'une des quatre autres versions[3]. L'image était entrée dans l'Histoire et devait marquer des générations.

En avril et en février 2022, le tableau est confié au Centre Européen d'Archéométrie de l'Université de Liège, travaillant en collaboration avec les musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Étudiée à l'aide de méthodes scientifiques, l'œuvre a pu être datée grâce à différentes techniques d'imagerie appliquées à l'œuvre incluant la photographie en lumière visible, rasante et ultraviolette, la réflectographie infrarouge et la radiographie par rayons X. L'application de cette méthode d'étude a ainsi pu mettre en lumière l'usage de chromates de plomb qui, en tant que pigments artistiques, n'a pas été attesté avant les années 1803 - 1804 ; ainsi que l'emploi de vert émeraude et vert d'oxyde de chrome qui n'est pas attesté non plus avant les années 1840. Résolvant le mystère de la datation et de son attribution possible à David, l'œuvre n'en révèle pas moins le talent de son véritable auteur, confirmant aussi l'importance et la portée du symbole que David créa un demi-siècle plus tôt.

1. Comme dans la version originelle, il est écrit : « Du 13 juillet 1793 / Marie Anne Charlotte / Corday au citoyen / Marat / il suffit que je sois / bien malheureuse / pour avoir Droit / à votre bienveillance. ».
2. Anonyme, d'après Jacques-Louis David, *Marat assassiné*, Versailles, musée du château (MV 5608).
3. Jacques-Louis David, *Marat assassiné*, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. 3260).



détail





71
JEAN-JACQUES DE BOISSIEU
LYON, 1736 - 1810

Vue des vestiges de l'ancien château de Rochetaille

Plume, encre noire et aquarelle sur papier
Signé et daté en bas à droite *J.J. Db. 1807*
37 x 42 cm

View of the remains of the Rochetaille castle
Pen, black ink and watercolour on paper
Signed and dated lower right
14 9/16 x 16 9/16 in.

1 500 - 2 000 €

72
PIERRE-ANTOINE MONGIN
PARIS, 1761 - 1827, VERSAILLES

La statue du Géant et la fontaine dell'Immacolatella, piazza del Plebiscito

Gouache sur papier
24 x 34 cm

The statue of the Giant and the Fountain dell'Immacolatella, piazza del Plebiscito
Gouache on paper
9 7/16 x 13 3/8 in.

1 500 - 2 000 €

Arrivé en 1668 à la demande du vice-roi Pedro Antonio d'Aragon, le Géant du Palais fut un temps l'un des grands symboles de la ville, connu de chacun des Napolitains. Dans un esprit quelque peu espiègle et vindicatif, les habitants se rendaient sur la place proche du Palais Royal où avait été installée la statue et y distribuaient quelques bons mots satiriques à l'encontre de l'autorité. Elle qui devait symboliser la statue, la puissance et la force de pouvoir en force, devenait support des complaintes du peuple. Lorsque le vice-roi suivant, Luis de la Cerda, duc de Medinaceli promit 8 000 écus à quiconque dénoncerait les distributeurs de feuillets, il se retrouva le lendemain avec un nouveau billet promettant 8 000 écus à celui qui apporterait la tête du souverain au marché.

Devenu vice-roi de Naples quelque temps plus tard, Joseph Bonaparte, ne supportant plus les sarcasmes qui n'avaient cessé au fil des siècles, fit déplacer l'antique buste de Jupiter dans un coin plus discret de la ville.

Mongin croque ainsi l'un des rares témoignages de l'époque où le Géant, superbe, toisait la vie quotidienne des gens de Naples.





73
JACQUES-LOUIS DAVID
PARIS, 1748 - 1825, BRUXELLES

Vieillard en buste, vu de face, la tête drapée ;
Jeune femme, en buste, vue de face, la tête drapée

Pierre noire (paire)
Vers 1818
16 x 11,3 cm ; 15,5 x 11,3 cm

Old man in bust, seen from the front,
head draped;
Young woman, in bust, seen from the front,
head draped
Black chalk
About 1818
6 5/16 x 4 7/16 in. ; 6 1/8 x 4 7/16 in.

PROVENANCE
Paraphes d'Eugène (L. 839) et Jules (L. 1437) David en bas à droite sur l'étude d'homme ; Probablement vente David, Paris, 17 avril 1826 (et jours suivants) ; Paris, Hôtel Drouot, sans catalogue, 6 mars 2002.

BIBLIOGRAPHIE
Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, *Jacques-Louis David. 1748 - 1825*. Catalogue raisonné des dessins, Milan, Leonardo Arte, t. II, p. 1279, n°340 bis et 340 ter, ill.

15 000 - 20 000 €



74
ATTRIBUÉ À JACQUES-LOUIS DAVID
PARIS, 1748 - 1825, BRUXELLES

Étude pour un cheval se cabrant,
retenu par un homme

Mine de plomb et pierre noire
21,5 x 27,5 cm

Study for a Rearing Horse, held by a Man
Pencil and black chalk
8 7/16 x 10 13/16 in.

10 000 - 15 000 €

Ce dessin peut avoir été préparatoire pour la composition des *Sabines* (1799, Paris, musée du Louvre). Dans l'œuvre peinte, un cheval se cabrant sur la gauche et piétinant un soldat mort fait penser à l'attitude du cheval de notre dessin.





75
ANGE-JOSEPH ANTOINE ROUX
MARSEILLE, 1765 - 1838

Vue sur le Vieux-Port de Marseille depuis Saint-Victor ;
Vue sur le Vieux-Port de Marseille et le fort Saint-Jean

Aquarelles (paire)
Signé et daté en bas à gauche *Antoine Roux Marseille 1801* ; Double signé et daté en bas à droite *Ant. Roux Marseille 1801*
58 x 86,5 cm (chaque)

View on the Old Port of Marseille from Saint-Victor;
View on the Old Port of Marseille and the Fort Saint-Jean
Watercolor (pair)
Signed and dated lower left;
Signed and dated lower right
22 13/16 x 34 1/16 in.

12 000 - 15 000 €

Issu d'une dynastie de peintres de marines et d'hydrographes, Ange-Joseph Antoine Roux apparaît sans doute comme le plus doué parmi les siens. À Endoume, petit village de pêcheurs où il passe sa jeunesse, il croque les côtes marseillaises et les navires qui s'y arrêtent, multipliant vues de ports, détails multiples de la vie locale, se plaisant tout autant à l'anecdote qu'au portrait de voilier.

L'étude des personnages et de leurs diverses attitudes se conjugue avec un traitement quasi documentaire des lieux retranscrits. Sans doute est-ce la manifestation de sa qualité d'hydrographe, profession également exercée par son père, Joseph Roux (1725 - 1789), auprès du Roi et consistant à cartographier les côtes. Antoine Roux a d'ailleurs commencé tôt à travailler avec son père, dont la boutique était installée sur le vieux Port. Aussi a-t-on la sensation, en observant ses multiples dessins, d'avoir une idée précise de ce à quoi pouvait ressembler le port de Marseille au XVIIIe siècle.

Ses talents font par ailleurs de lui l'un des portraitistes de navires les plus prisés, nouveau genre dont il apparaît comme le créateur. Dès la fin du XVIIIe siècle, les commandes se multiplient et nombre de navigateurs, marins et corsaires s'arrêtent à Marseille et le sollicitent. Pour les marins rescapés de leurs infortunes en mer, il se met également à réaliser des ex-voto.

Ainsi posté à l'embouchure d'une rue ou d'escalier se jetant dans la rade, Antoine Roux surprend un chien à la recherche de quelque denrée perdue, un vagabond faisant l'aumône et même la barque échouée d'un pêcheur impuissant à la relever. Roux nous amène directement dans le quotidien des habitants, où la scène de genre côtoie le paysage et la marine. Mais le personnage principal reste bien Marseille. L'une des scènes nous présente le port depuis la Place Saint-Victor, la seconde offre une vue plus rapprochée du Fort Saint Jean sommé par la tour du Fanal, monument emblématique édifié en 1644. Les tons ocres, l'importance laissée au ciel méditerranéen et les multiples interactions entre les personnages rendent bien compte des raisons pour lesquelles Roux ne fut jamais lassé de sa ville natale.







76
ÉCOLE FRANÇAISE DU DÉBUT DU XIXe SIÈCLE

Vue sur le bassin d'Apollon, dans les jardins du château de Versailles

Gouache
53 x 69 cm

View on the Fountain of Apollo in the Gardens of Versailles
Gouache
20 7/8 x 27 3/16 in.

1 500 - 2 000 €

Sous le Ier Empire (1804 - 1814) dans les jardins de Versailles, la vie se poursuit parmi les allées aux abords de l'embarcadère. Des soldats de la Garde Impériale, l'un portant un faisceau arborant l'aigle impérial, se mêlent à de petits protagonistes vêtus à la mode du siècle dernier. Dans ces jardins ayant été le théâtre des plaisirs et délassements d'une monarchie déchue par la Révolution, le calme est revenu et le même esprit s'y retrouve.

77
HIPPOLYTE BELLANGÉ
PARIS, 1800 - 1866

La Bataille de Jemmapes d'après Horace Vernet

Huile sur toile
Signée et datée en bas à gauche
ht Bellangé 1837
71,8 x 113 cm

The Battle of Jemmapes after Horace Vernet
Oil on canvas
Signed and dated lower left
28 1/4 x 44 1/2 in.

PROVENANCE
Collection privée, Turin (Italie).

8 000 - 10 000 €



78
ATELIER DE LÉOPOLD ROBERT
LA CHAUX-DE-FONDS, 1794 - 1835, VENISE

Le retour de la fête de la Madone de l'Arc, près de Naples

Huile sur toile
100 x 140 cm

The return of the Festa della Madonna dell'Arco, near Naples
Oil on canvas
39 3/8 x 55 1/8 in.

8 000 - 10 000 €






79
ATTRIBUÉ À PIAT JOSEPH SAUVAGE
TOURNAI, 1744 - 1818

Réunion de quatre études pour des dessus de porte à décor de jeux d'amours

15 x 65 cm (carton de montage)
Pierre noire et craie blanche

Set of four Overdoors Studies decorated with putti
Black chalk heightened with white
5 15/16 x 25 9/16 in.

800 - 1 200 €



80
ÉCOLE FRANÇAISE DU DÉBUT DU XIXe SIÈCLE

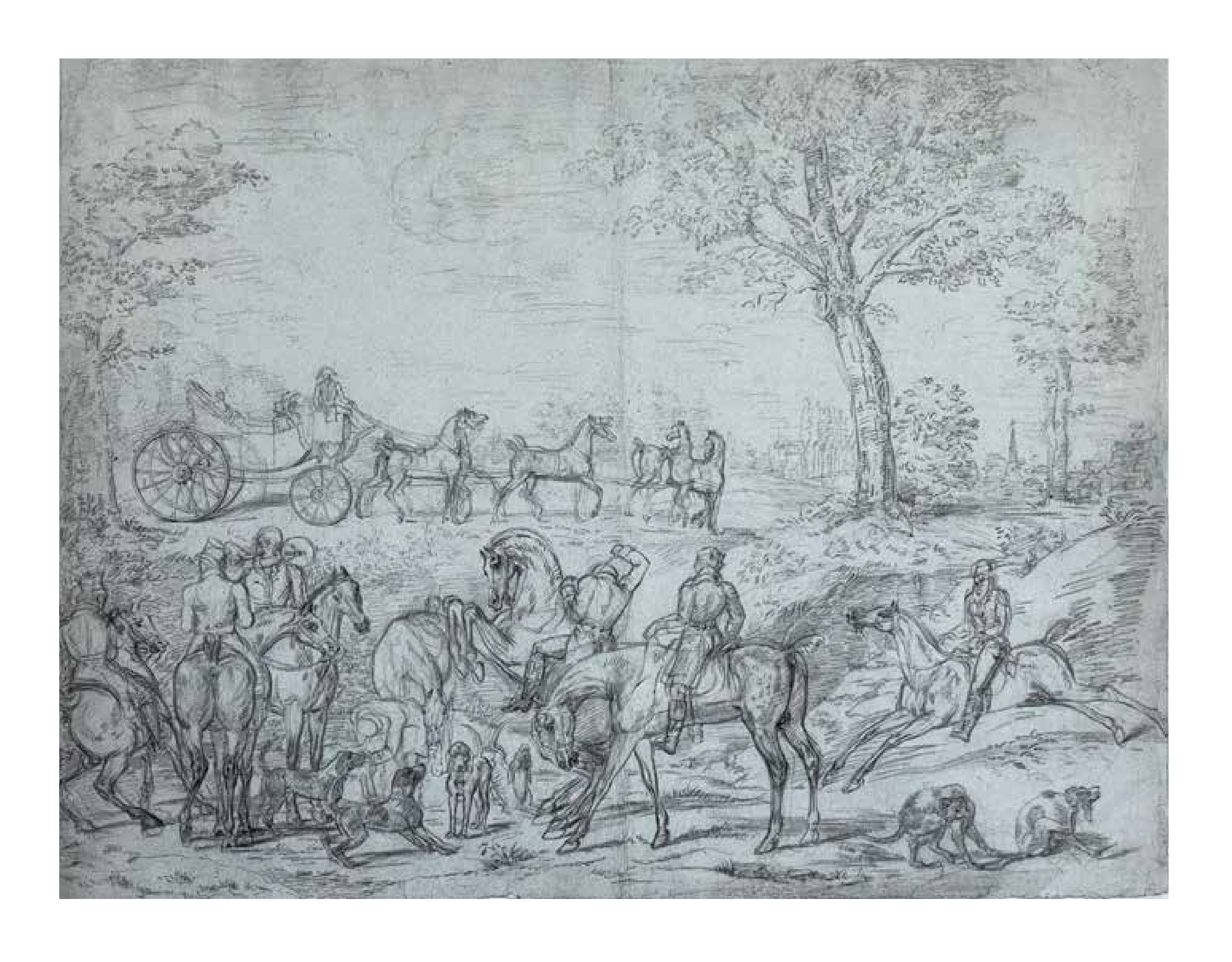
Portrait de femme à la robe rouge

Huile sur toile
60,5 x 46,7 cm

Portrait of a Woman wearing a Red Dress
Oil on canvas
23 13/16 x 18 3/8 in.

2 500 - 3 000 €





81
PAULINE AUZOU
PARIS, 1775 - 1835

Études de têtes et de chevaux

Encre noire, pierre noire et craie blanche
60,5 x 50,1 cm

Studies of Heads and Horses
Black ink, black chalk heightened with white
23 13/16 x 19 3/4 in.

PROVENANCE
Versailles, collection privée depuis le XIXe siècle jusqu'en 2013 dans un carton à dessins de Pauline Auzou ; Acquis auprès de cette collection par l'actuel propriétaire.

3 000 - 4 000 €

Élève de Jean-Baptiste Regnault (1754 - 1829), Pauline Auzou participa dès l'âge de 18 ans aux Salons et conquit rapidement le public grâce à ses portraits et ses scènes de genre. Sa volonté de devenir une artiste accomplie s'est notamment traduite par la réalisation de peintures d'histoire, genre placé au sommet de la hiérarchie et dont les femmes étaient généralement exclues. Aussi, ces divers croquis offrent différentes facettes de son œuvre.

Dans notre dessin, le visage de profil se caractérise par une physionomie rappelant celle des statues antiques, conjuguant par quelques traits un hiératisme intemporel à une idéalisation néoclassique souvent usités dans ce genre. D'autre part, le cheval et le personnage masculin à peine esquissé, peut-être Dieu ou Jupiter, témoignent également de cette perpétuelle ambition qui lui permit de persévérer sur une voie qu'une femme devait savoir conquérir.

L'étude de face se distingue de l'ensemble par son individualité et le volume créé par un travail d'ombres et de rehauts. Le regard baissé, le visage légèrement penché et le chignon formant un nœud mêlent douceur et élégance tout en démontrant sa capacité à communiquer un sentiment seulement par une esquisse. Elle pourrait rappeler Jean-Baptiste Santerre (1651 - 1717) et son tableau morceau de réception, une *Suzanne au bain* présentée en 1704 (Paris, musée du Louvre, INV 7836) et dont la forme du visage n'est pas sans rappeler celle-ci que croqua Pauline Auzou.

Au verso de notre feuille, deux esquisses de chevaux font écho à celle que l'on trouve au recto ainsi qu'à la scène de chasse à courre présentée au numéro suivant de la vente.

À l'origine d'un nombre important de dessins et dirigeant un important atelier pendant 20 ans, Pauline Auzou fit d'ailleurs publier en 1800, chez Didot, un ouvrage intitulé *Études de têtes*, fournissant à ses élèves la matière de leurs futurs travaux.

82
PAULINE AUZOU
PARIS, 1775 - 1835

Scène de chasse à courre

Pierre noire
49 x 64,4 cm

Fox-Hunting
Black chalk
19 5/16 x 25 3/8 in.

PROVENANCE
Versailles, collection privée depuis le XIXe siècle jusqu'en 2013 dans un carton à dessins de Pauline Auzou ; Acquis auprès de cette collection par l'actuel propriétaire..

3 000 - 4 000 €

Notre *Scène de chasse à courre* elle aussi, apparaît comme un témoignage de l'étendue de la créativité de Pauline Auzou, mais aussi de la variété des thèmes qui composent son œuvre. Cette feuille laisse transparaître nombre de repentirs et il n'est pas à exclure qu'elle soit préparatoire à un autre travail. Il est de même possible de la mettre en lien avec l'étude recto-verso, présentée au numéro précédent et où l'artiste a également réalisé quelques croquis de chevaux. Auzou les aura probablement réalisées dans un espace-temps proche.

83
HORACE VERNET
PARIS, 1789 - 1863

Portrait du comte François Joseph Marie Clary (1786-1841) en hussard

Huile sur toile (toile d'origine)
31 x 24 cm

Portrait of Count François Joseph Marie Clary (1786 - 1841) as a hussar
Oil on canvas
12 3/16 x 9 7/16 in.

PROVENANCE
Collection privée, Turin (Italie).

15 000 - 20 000 €



Fig.1. Horace Vernet, *Portrait équestre du Colonel Clary*, huile sur toile, vers 1815, Tarbes, musée Massey (D971.17.1)

Né à l'aube d'une Révolution et témoin des balbutiements d'un siècle dont les batailles rythmèrent à coups de canons le destin politique de la France, Horace Vernet puisa dans le tumulte des actions militaires pour devenir l'un des plus célèbres peintres de son temps.

Notre tableau ne constitue pas seulement une scène de bataille mais le portrait d'un homme : le Comte François Joseph Marie Clary (1786 - 1841), dit Marius Clary. Né le 3 octobre 1786 à Marseille, Clary s'enrôle volontairement dans le 9e régiment des dragons en 1803, participe à la campagne d'Autriche et se démarque pendant la bataille d'Austerlitz le 2 décembre 1805. Aide de camp de Joseph Bonaparte, son oncle par alliance, il sert à Naples en 1806 et participe aux campagnes de Prusse et de Pologne. À partir de 1810, il décide de se mettre au service de son oncle, devenu Roi d'Espagne, avant de revenir en France en 1813. Nommé à la tête du 1er régiment de hussards en tant que colonel, il mènera ses hommes dans les campagnes de Saxe, où sa bravoure s'illustrera pendant la Bataille de Leipzig le 16 octobre 1813.

L'uniforme dont est vêtu Clary correspond à ce moment de sa carrière. Précisons d'ailleurs que la couleur du tissu est bleue, comme le confirme la version finale du tableau, sans doute exposée au Salon de 1817 (les archives mentionnant le Portrait du colonel C***) et aujourd'hui conservée au musée Massey à Tarbes (fig.1). Ainsi, le schako noir pourvu d'un plumet blanc, la pelisse et le dolman bleus, la ceinture rouge et la culotte à la hongroise écarlate ornée de galons dorés constituent les éléments distinctifs des hussards du 1er régiment entre 1813 et 1814.

Néanmoins, Vernet ne retient pas seulement l'uniforme pour dresser le portrait de ce militaire ayant marqué son époque. La noblesse du colonel s'immortalise au plein cœur d'une bataille : son cheval au galop, dont la robe blanche légèrement pommelée se pare d'une schabraque en peau de léopard, semble se cabrer alors qu'il franchit un obstacle pour foncer vers l'ennemi dans cette charge générale où sonnent les trompettes, se dressent les fusils et où la poigne française met les sabres au clair.

84
EUGÈNE LAMI
PARIS, 1800 - 1890

Garde à pied ordinaire du Corps du Roi

Aquarelle sur trait de crayon
et rehauts de blanc
Signé en bas à droite *Eug. Lami*
41,7 x 37 cm

Life Guard of the King of France's Household Cavalry
Watercolor heightened with white
Signed lower right
16 7/16 x 14 9/16 in.

1 000 - 1 500 €

85
EUGÈNE LAMI
PARIS, 1800 - 1890

Officier supérieur de la Garde Royale

Aquarelle sur trait de crayon
et rehauts de blanc
Signé en bas à gauche *Eug. Lami*
43,5 x 37 cm

Officer of the Royal Guard
Watercolor heightened with white
Signed lower left
17 1/8 x 14 9/16 in.

1 000 - 1 500 €

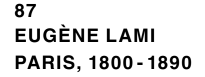
86
EUGÈNE LAMI
PARIS, 1800 - 1890

Chevau-léger de la Garde Royale

Aquarelle sur trait de crayon
et rehauts de blanc
Signé en bas à gauche *Eug. Lami*
43,5 x 37 cm

Chevau-léger of the Royal Guard
Watercolor heightened with white
Signed lower left
17 1/8 x 14 9/16 in.

1 000 - 1 500 €



87
EUGÈNE LAMI
PARIS, 1800 - 1890

Grenadier du Ier Régiment d'Infanterie suisse

Aquarelle sur trait de crayon
et rehauts de blanc
Signé en bas à gauche *Eugène Lami*
52,5 x 41 cm

Grenadier
Watercolor heightened with white
Signed lower left
20 11/16 x 16 1/8 in.

1 000 - 1 500 €

88
EUGÈNE LAMI
PARIS, 1800 - 1890

Voltigeur de la Garde Royale

Aquarelle sur trait de crayon
et rehauts de blanc
Signé en bas à droite *Eug. Lami*
42 x 37,8 cm

Voltigeur of the Royal Guard
Watercolor heightened with white
Signed lower right
16 9/16 x 14 7/8 in.

1 000 - 1 500 €

89
EUGÈNE LAMI
PARIS, 1800 - 1890

Tambour de la Garde Royale

Aquarelle sur trait de crayon
et rehauts de blanc
Signé en bas à droite *Eug. Lami*
53,5 x 41,7 cm

Drum of the Royal Guard
Watercolor heightened with white
Signed lower right
21 1/16 x 16 7/16 in.

1 000 - 1 500 €

Étudiant de Horace Vernet (1789 - 1863), Eugène Lami poursuit sa formation auprès du Baron Gros (1771 - 1835) à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier duquel il assimile avec brio l'usage de la couleur. Il y rencontre également Théodore Géricault (1791 - 1824) et surtout Richard Parkes Bonington (1802 - 1828), qui l'initie à l'aquarelle, sa technique de prédilection pour le reste de sa carrière. Il deviendra d'ailleurs l'un des fondateurs de la Société des aquarellistes de France.

Son talent d'aquarelliste lui permet de parfaire l'esthétique de ses deux passions : les costumes et les sujets militaires. Dans un premier temps, il travaille avec son ancien maître, Horace Vernet, à la production d'un ouvrage de lithographies intitulé Collection des Uniformes des armées françaises de 1791 à 1814. Lami poursuivra sur sa lancée en réalisant un second ouvrage documentant les uniformes militaires entre 1814 et 1824. Un exemple d'aquarelle représentant un grenadier de la Garde Royale, conservée au Princeton University Art Museum (X 1967 - 34), est comparable aux nôtres par le naturel de la posture et l'attention portée aux détails de l'uniforme.

Ces travaux contribueront vivement à sa renommée : accueilli à la cour de Charles X par la duchesse de Berry, il se rapprochera de la famille d'Orléans pour devenir le peintre officiel du roi Louis-Philippe à partir de 1832. Ce dernier lui commandera de nombreux tableaux de scènes de la vie militaire, voués à être exposés au musée d'histoire de France du château de Versailles. C'est également sous la monarchie de Juillet qu'il se fera l'illustrateur des soirées mondaines, manifeste de son talent pour les scènes de genre, au point que Baudelaire le qualifiera de « poète du dandysme officiel » à l'occasion du Salon de 1846.

Nos six aquarelles traduisent ces passions multiples qui fournissent tant d'aspects à l'œuvre de Lami : la scène de genre se note par la présence de deux soldats se reposant, la scène militaire se distingue par la marche des soldats vers la bataille, tandis que la nonchalance se mêle à la fierté chez les soldats mis au premier plan. Ainsi, les postures s'habillent d'uniformes savamment étudiés tandis que les visages offrent une psychologie qui évince définitivement l'archétypal.



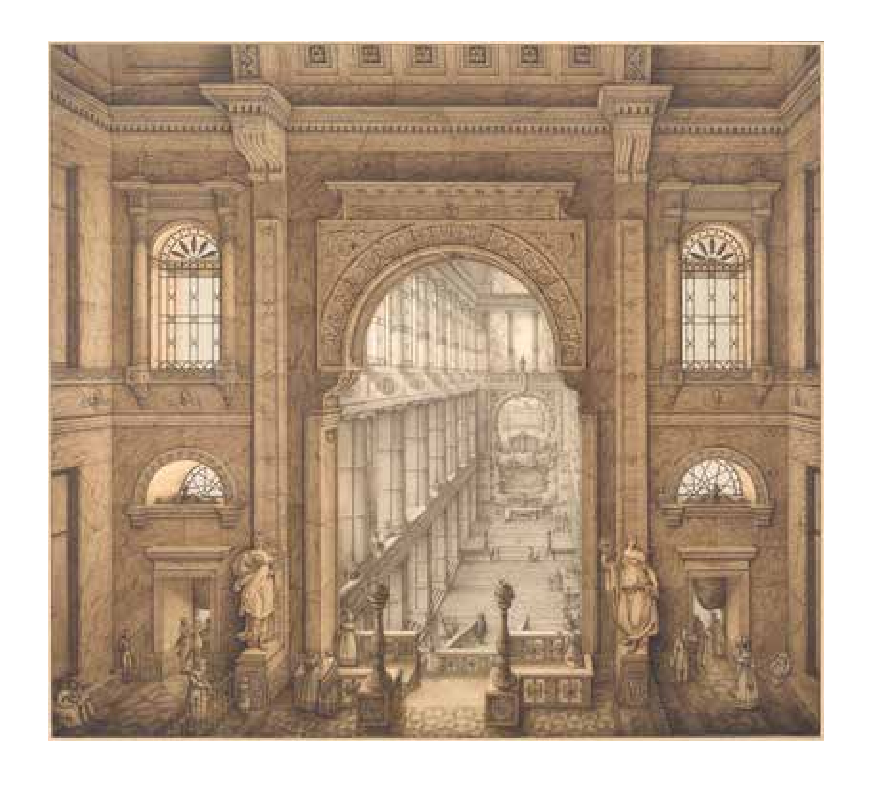












90
JEAN-JACQUES LEQUEU
ROUEN, 1757 - 1826, PARIS

Projet d'architecture pour une église

Plume, encres brune et noire, lavis brun
Signé et daté en bas à gauche
1820 / Jean Jacques Lequeu
48,9 x 54,3 cm

Architectural Project for a Church
Pen, brown and black ink, brown wash
Signed and dated lower left
19 1/4 x 21 3/8 in.

BIBLIOGRAPHIE EN RAPPORT

Philippe Duboy, *Jean-Jacques Lequeu, une énigme*, Paris, Hazan, 1997, p. 246, fig. 77 (en rapport).

15 000 - 20 000 €

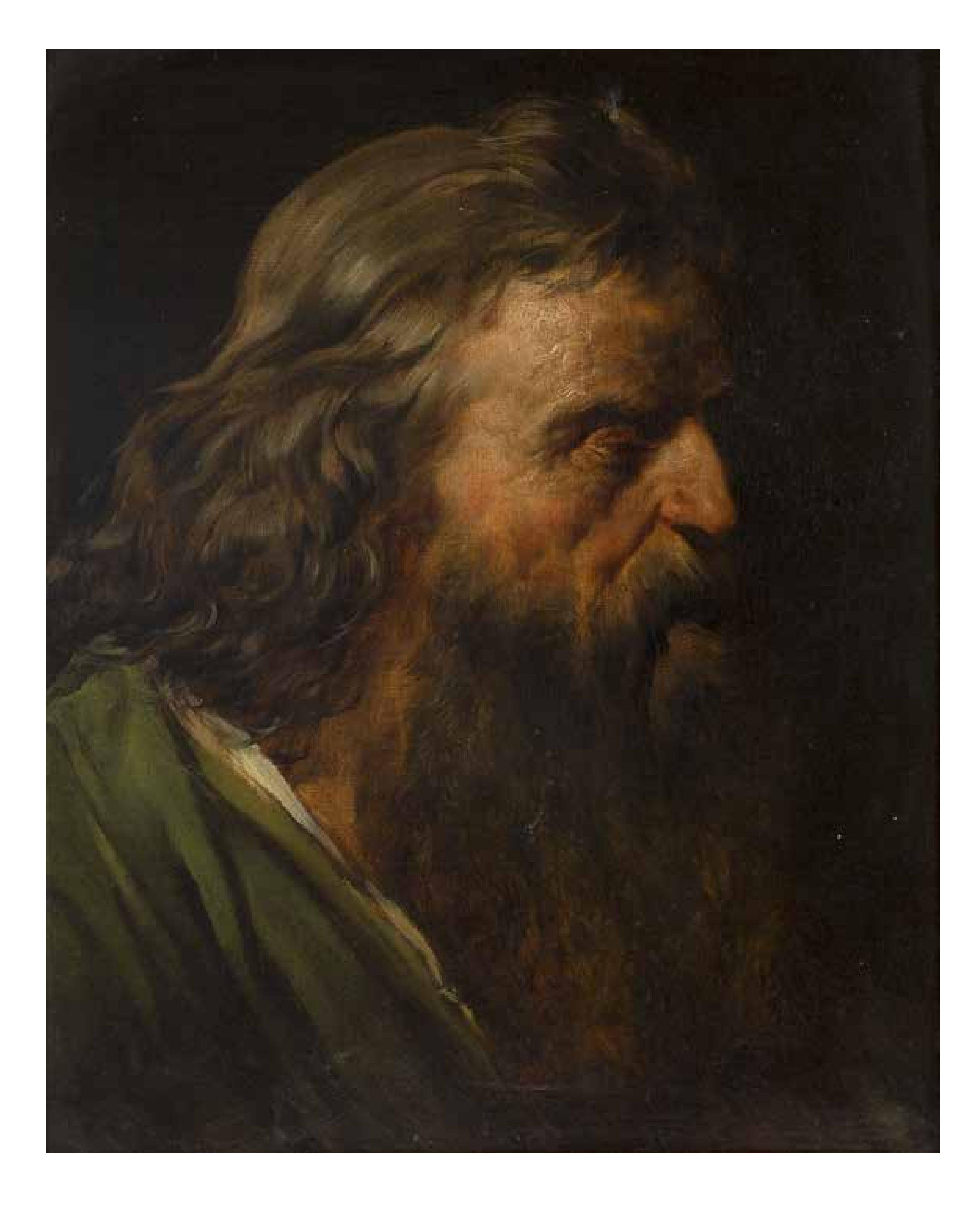
Jean-Jacques Lequeu naît à Rouen en 1757, où il suit une formation de dessinateur technique. Fort de deux prix remportés à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, il obtient une bourse qui lui offre Paris pour ambition. Recommandé par Jean-Baptiste Le Brument (1736 - 1804), son ancien professeur, Lequeu entre en 1779 dans l'agence de Jacques-Germain Soufflot (1713 - 1780), qui s'affaire alors à la construction de l'Église Sainte-Geneviève, devenue l'actuel Panthéon. Malheureusement pour le jeune architecte, son maître meurt l'année suivante. Tentant de travailler à son compte, les commandes n'arrivent pas et la Révolution dissipera une riche clientèle tant convoitée. Employé au cadastre en 1793, Lequeu continuera de participer à des concours d'architecture mais en vain.

Malgré ses déceptions, il ne se résoudra jamais à abandonner sa passion et concevra des projets architecturaux toute sa vie. En 1825, peu de temps avant sa mort, Lequeu lègue la quasi-totalité de ses dessins à la Bibliothèque Royale, toujours considérée comme l'un des fleurons du cabinet des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de France et qualifié comme tel pour l'exposition « Jean-Jacques Lequeu, Bâtisseur de fantasmes » au Petit Palais. Comme l'écrit Sylvia Pressouyre (1935 - 1987) dans le Bulletin Monumental (tome 124, n°1, 1966), Lequeu est un artiste qui sut pousser sans commune mesure « le syncrétisme des formes et des idées ». Ses connaissances en géométrie, en perspective et sa science du dessin se fondent dans l'originalité de ses visions architecturales. Notre dessin le démontre : ses ambitions sont précises et ses rêves scrupuleusement détaillés. La décomposition des éléments permet néanmoins de comprendre les sources d'inspiration de Lequeu.

La Bibliothèque Nationale de France conserve au sein de ses collections le dessin d'un projet de retable (FRBNF40290975) intitulé « Géométral de la chapelle de l'un des quatre palais de l'empereur dédiée à Sainte-Geneviève Vierge » et tout à fait similaire à celui représenté sur notre dessin. Selon ce titre, notre retable pourrait être celui que Lequeu avait imaginé pour le Panthéon mais inséré et contextualisé dans un ensemble architectural plus vaste. Le plan et l'esthétique de la nef rappellent quant à eux l'église Sainte-Madeleine de Rouen, dont les travaux reprennent en 1767 sous la direction de Le Brument en collaboration avec Lequeu, avec ses piles cannelées surmontées de chapiteaux corinthiens, ses sobres corniches à angle droit et sa voûte semicirculaire. Cependant, l'église Sainte-Geneviève est achevée en 1790, tandis que l'église Sainte-Madeleine est inaugurée en 1807. Ainsi, en 1820, lorsque l'artiste réalise notre dessin, sans doute s'inspire-t-il de ses deux monuments afin de créer un projet voué seulement au domaine de l'imaginaire.

L'ouvrage n'en reste pas moins à l'image de son audace, proposant un édifice à la hauteur des cathédrales gothiques les plus ambitieuses. Toutefois, l'ornementation sous-entend un changement de paradigme. Né sous Louis XV et mort sous Charles X, Lequeu a accompagné le virage de la Révolution, modifiant les rouages de ses visions artistiques. Dans ce monument, la royauté et la religion se mêlent aux symboles laïcs, les croix et les fleurs de lys côtoyant les allégories de l'Amitié et de la Science. Sans doute Lequeu est-il bel et bien un « bâtisseur de fantasmes », chez qui l'église se fait folie et où l'esprit novateur instille aux attributs de l'Ancien Régime un souffle issu des Lumières.

détail



91
ÉCOLE FRANÇAISE, VERS 1840

Étude pour une tête de vieillard

Huile sur toile
40 x 34 cm

Study for an Old Man's Head
Oil on canvas
15 3/4 x 13 3/4 in.

PROVENANCE
Collection Guy Boyer, Paris

800 - 1 200 €



92
ATTRIBUÉ À
JEAN-BAPTISTE MAUZAISSE
CORBEIL, 1784 - 1844, PARIS

Laocoon et ses fils

Huile sur papier marouflé sur toile
30 x 24 cm

Laocoon and His Sons
Oil on paper laid down on canvas
11 13/16 x 9 7/16 in.

PROVENANCE
Collection Guy Boyer, Paris.

NOTE
Porte sur la toile un sceau en cire de la bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg et sur le châssis une étiquette « E. Delacroix ».

1 500 - 2 000 €









93
ÉCOLE NAPOLITAINE DU XIXe SIÈCLE

Deux vues parmi les ruines de Pompéi ;
Vue de la cascade d'Isola del Liri ;
Vue d'une baie

Gouaches sur papier (quatre)
54 x 43,5 cm ; 54 x 43,5 cm ; 54 x 43,5 cm ;
54 x 42 cm

Two views among the ruins of Pompeii;
View of the waterfall of Isola del Liri;
View of a bay
Gouache on paper (four)
21 1/4 x 17 1/8 in.; 21 1/4 x 17 1/8 in.;
21 1/4 x 16 9/16 in.

2 000 - 4 000 €

Figurant divers paysages italiens – notamment la ville de Pompéi à proximité de la baie de Naples et la cascade d'Isola del Liri dans le Latium –, les quatre gouaches que nous présentons s'inscrivent dans le goût des petites gouaches napolitaines. Ces dernières étaient très prisées aux XVIIIe et XIXe siècles, notamment par les touristes européens, désireux de rapporter des souvenirs et images de leurs voyages. Si la gouache est restée l'apanage de Naples, qui était alors une des villes les plus importantes d'Europe et une étape incontournable du Grand Tour d'Italie, ce voyage qu'effectuaient les jeunes instruits en complément de leurs études, elle s'est toutefois répandue dans le reste de l'Italie. Bien que généralement anonymes et de petit format pour faciliter le transport, le succès de ces œuvres va durer plus d'un siècle et va conduire de nombreux artistes à se consacrer à ce type de production.



94

94
ALEXANDER CLAROT
VIENNE, 1796 - 1842, PRAGUE

Cavalier sur sa monture se cabrant

Huile sur toile
35 x 48,5 cm

Rider on his Horse rearing up
Oil on canvas
13 3/4 x 19 1/16 in.

4 000 - 6 000 €



95
EDMUND JOHN NIEMANN
LONDRES, 1813 - 1876

Bord de mer

Huile sur toile
Signée en bas à droite *NIEMANN*
33,6 x 48,6 cm

Seaside
Oil on canvas
Signed lower right
13 1/4 x 19 1/8 in.

PROVENANCE
Collection privée, Turin (Italie).

2 000 - 3 000 €



96
GEORGES MICHEL
PARIS, 1763 - 1843

Pêcheurs au bord de la grève

Huile sur toile
59,9 x 73,2 cm

Fishermen on the shore
Oil on canvas
23 9/16 x 28 13/16 in.

PROVENANCE
Collection privée, Turin (Italie).

3 000 - 4 000 €



97
XAVIER SIGALON
UZÈS, 1787 - 1837, ROME

Étude de tête d'Arlésienne

Pierre noire
18 x 13 cm

Study for a Woman's Head from Arles
Black chalk
7 1/16 x 5 1/8 in.

150 - 200 €



98
PIERRE HENRY PROSPER BACCUET
PARIS, 1797 - 1854

Camp de Compiègne lors de la présentation d'Hélène de Mecklembourg-Schwerin (1814-1858) à l'armée à l'occasion du mariage du duc d'Orléans (1808-1842)

Huile sur toile
Datée et signée en bas à droite
1837. Prosper Baccuet
38,5 x 63 cm

Camp at Compiègne during the presentation of Hélène de Mecklembourg-Schwerin to the army on the occasion of the marriage of the Duc d'Orléans
Oil on canvas
15 3/16 x 24 13/16 in.

2 000 - 3 000 €

À la suite du mariage du duc d'Orléans avec la princesse Hélène de Mecklembourg-Schwerin le 30 mai 1837, un camp se tint à Compiègne au cours duquel le roi passa ses troupes en revue, épisode qu'illustre Prosper Baccuet. Nous pouvons imaginer la présence du roi, de ses fils, les ducs d'Orléans et d'Aumale, ainsi que celle du garde des sceaux Félix Barthes et de généraux parmi le carré d'officiers que l'on distingue sur la droite de la composition.

« L'année 1837 fut marquée par deux grands actes chers à la nation comme à la famille royale : le mariage du duc d'Orléans et l'amnistie [...] après les fêtes de Fontainebleau et de Paris, le prince royal, impatient de présenter à l'armée la princesse Hélène, son épouse, la conduisit au mois de septembre, à Compiègne, ou 20 000 hommes étaient rassemblés. [...] Le roi parcourut à cheval les diverses lignes au milieu des acclamations [...] Le Roi, placé sur un des points culminants, donnait le signal des manœuvres, qui étaient commandées par le prince royal. »[1].

Les manœuvres sont extrêmement bien décrites dans *Souvenirs historiques des résidences royales de France* et l'on reconnait très facilement les mouvements de la cavalerie et de l'artillerie saisis par le peintre. Amateur éclairé de littérature, de musique et de beaux-arts, le duc d'Orléans convia quelques artistes ce jour-là, dont Baccuet et Ary Scheffer (1795 - 1858); de même, Caroline Richomme, sœur de Paul Huet (1803 - 189), avait été invitée en qualité de professeur de dessin de la jeune duchesse d'Orléans.

Élève de Louis Étienne Watelet (1780 - 1866), Prosper Baccuet s'illustra en tant que peintre de paysages. En parallèle de ses activités artistiques, le jeune homme s'était enrôlé dès ses seize ans dans l'armée où il poursuivit une carrière honorable jusqu'en 1846. Sa vie de soldat le mena, suivant les diverses campagnes auxquelles il prit part, en Italie, en Espagne mais aussi en Algérie, lieux que l'on retrouve au fil de sa production.

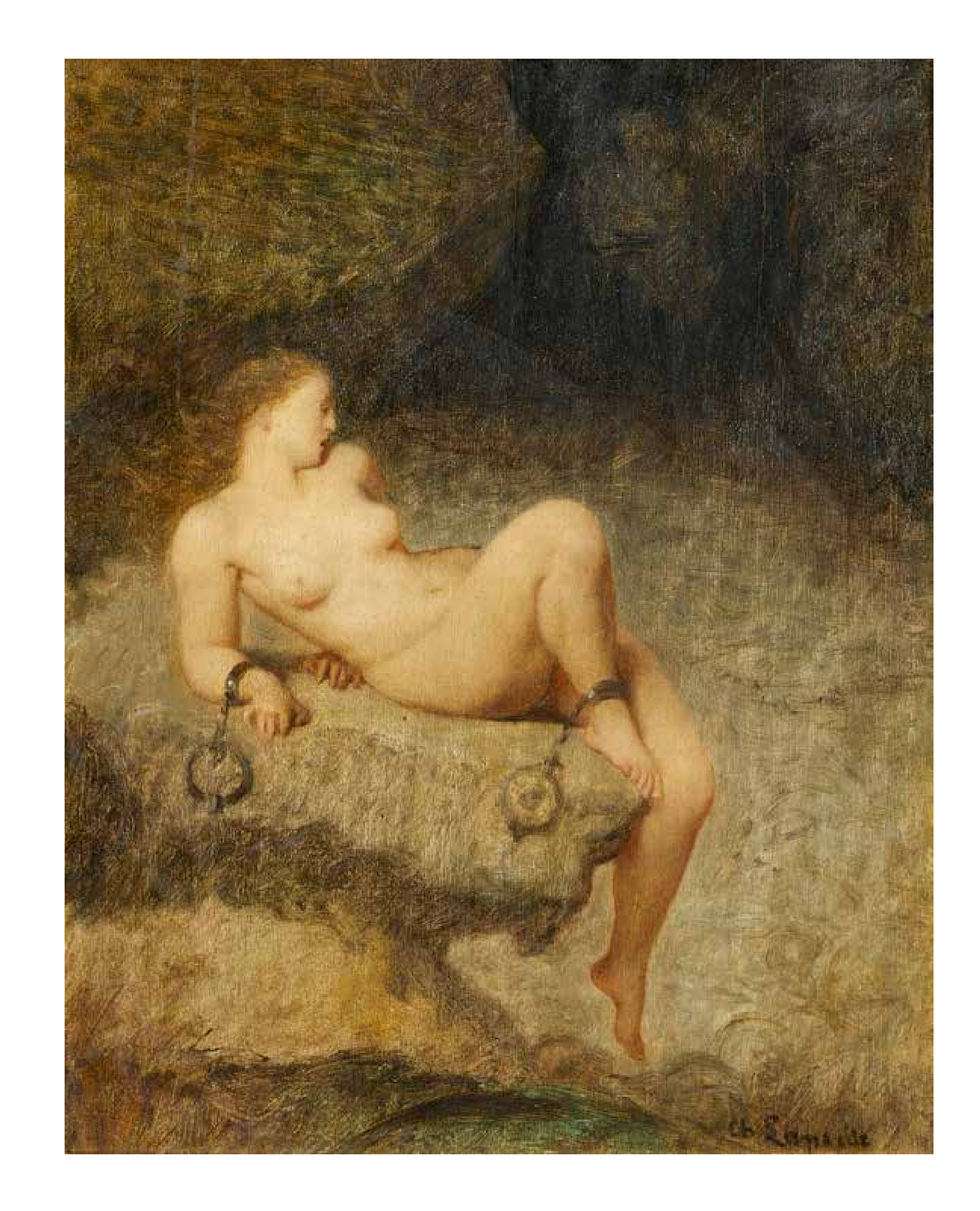
1. Jean Vatout, Souvenirs historiques des résidences royales de France, Paris, Firmin-Didot Frères, 1837-1848, pp. 544-547.



99
ÉCOLE ITALIENNE, VERS 1820
L'homme mélancolique
Huile sur panneau
22,3 x 19,7 cm
The Melancholic Man
Oil on panel
8 3/4 x 7 3/4 in.
1 200 - 1 500 €



100
CONSTANTINUS FIDELIO COENE
VILVORDE, 1780-1841, BRUXELLES
Scène de taverne
Huile sur panneau
Signé en bas à gauche *C. Coene*
34,5 x 48,4 cm
A Tavern Scene
Oil on panel
Signed lower left
13 9/16 x 19 1/16 in.
6 000 - 8 000 €



101
CHARLES LANDELLE
LAVAL, 1821-1908,
CHENNEVIÈRES-SUR-MARNE
Hésione enchaînée au rocher
Huile sur panneau
Signé en bas à droite *Ch. Landelle*
32 x 24 cm
Hesione chained to the rock
Oil on panel
Signed lower right
12 5/8 x 9 7/16 in.
2 000 - 3 000 €

Hésione, dans la version apollodorienne de la « première guerre de Troie », est la fille du roi de Troie Laomédon et de la nymphe Strymo. Elle fut offerte en sacrifice et attachée nue à un rocher près du rivage pour apaiser le monstre marin envoyé par Poséidon pour ravager Troie, après que son père Laomédon l'eut floué. Elle fut ensuite secourue par Héraclès. Ce thème d'Hésione enchaînée au rocher est à rapprocher de celui d'Andromède, qui avait également été enchaînée nue à un rocher en sacrifice à un monstre marin envoyé par Poséidon.

Ce sujet mythologique a été souvent représenté dans les arts, et notamment dans la peinture du XIXe siècle. En effet, bien que les principales inspirations des artistes romantiques ne se trouvent pas dans l'Antiquité, certaines figures mythologiques passionnées et troubles à l'image de Médée, Sapho ou encore Hésione et Andromède leurs ont inspiré des œuvres étonnantes, comme c'est le cas de l'œuvre que nous présentons ici.

Ainsi, si Charles Landelle était principalement reconnu pour ses peintures de genre et ses portraits, il était capable de s'adapter au goût et à la mode de son temps, et s'est aussi essayé à la peinture à sujet mythologique, dans la veine des artistes romantiques.



102
AIMÉ-HENRI-EDMOND SEWRIN-BASSOMPIERRE
PARIS, 1809 - 1896

Portrait présumé de l'impératrice Eugénie de Montijo (1826-1920)

Pastel
Signé en bas à gauche *ED.B.SEWRIN.*
79 x 67 cm

Presumed portrait of the Empress Eugénie de Montijo (1826-1920)
Pastel
Signed lower left
31 1/8 x 26 3/8 in.

PROVENANCE
Jacques Ramey de Sugny (1829 - 1909), petit-neveu de Marie-Anne-Pierrette Lavoisier (1758 - 1836), puis par descendance jusqu'à aujourd'hui.

5 000 - 7 000 €



détail

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

La SAS AGUTTES (« **AGUTTES** ») est un opérateur de ventes volontaires aux enchères publiques, déclaré auprès du Conseil des Ventes volontaires et régi par les articles L.321-4 et suivants du Code de commerce. En cette qualité AGUTTES agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'adjudicataire.

Les présentes Conditions Générales de Vente (« **CGV** ») régissent les rapports entre AGUTTES et les enchérisseurs pour les ventes aux enchères publiques et les ventes de gré à gré organisées par AGUTTES.

Les CGV pourront être modifiées par écrit et/ou oral par AGUTTES préalablement à la vente du lot, ces modifications seront mentionnées au procès-verbal de la vente.

I- LE BIEN MIS EN VENTE

Description des lots : Les indications portées au catalogue engagent la responsabilité d'AGUTTES et de son expert, sous réserve des dispositions mentionnées ci-après**. Seules les indications en langue française engagent AGUTTES à l'exclusion des traductions qui sont libres.** Elles peuvent faire l'objet de modifications ou de rectifications jusqu'au moment de la vente par écrit ou oral. Ces modifications seront consignées au procès-verbal de la vente, lequel aura force probante.

Aucune autre garantie n'est donnée par AGUTTES, étant rappelé que seul le vendeur sera tenu à la garantie des vices cachés et à la garantie légale de conformité. Un certificat d'authenticité du lot ne sera disponible que si mentionné dans la description du lot.

Les dimensions, poids et autres renseignements des lots ainsi donnés à titre indicatif avec une marge d'erreur raisonnable.

Les restaurations effectuées à titre conservatoire, n'altérant pas les caractères d'ancienneté et de style, et n'apportant aucune modification au caractère propre du lot ne seront pas mentionnées dans le descriptif.

L'absence d'indication d'une restauration, d'un accident ou d'un incident dans le catalogue ou les rapports de condition, n'implique nullement que le lot soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tous autres défauts.

Les mentions particulières figurant dans le catalogue ont les significations suivantes :

+ Lots faisant partie d'une vente judiciaire à la suite d'une ordonnance du Tribunal Judiciaire honoraires acheteurs : 14.40 % TTC ;

° Lots dans lesquels AGUTTES ou un de ses partenaires a des intérêts financiers ;

* Lots en importation temporaire : soumis à des frais de de 5,5 % pour les œuvres et objets d'art, de collection et d'antiquité (20 % pour les vins et spiritueux, les bijoux et les multiples), à la charge de l'acquéreur en sus des frais de vente et du prix d'adjudication, sauf si acquéreur hors UE ;

¤ Biens vendus sur le régime général de la TVA (sur la totalité) ;

Lots visibles uniquement sur rendez-vous ;

~ Lots fabriqués à partir de matériaux provenant d'espèces animales. Des restrictions à l'importation sont à prévoir.

État des lots : Les lots sont vendus dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de la vente avec leurs imperfections et leurs défauts. Les lots étant des biens d'occasion, aucune garantie ne peut être donnée sur l'état de ceux-ci.

Les références à l'état d'un lot dans un catalogue ou dans un rapport de condition ne pourront être considérés comme une description exhaustive de l'état dudit lot. Les descriptions ne peuvent en aucun cas remplacer l'examen personnel du lot comme indiqué ci-après. Les rapports de condition seront envoyés sur demande et à titre indicatif.

Exposition des lots : Les enchérisseurs potentiels sont tenus d'examiner personnellement les lots et les documents disponibles avant la vente lors d'un rendez-vous privé ou de l'exposition publique préalable à la vente afin de vérifier l'état des lots. Il est conseillé aux acheteurs de se faire accompagner par un expert du secteur concerné par la vente.

Reproduction des lots : Tous les défauts et imperfections des lots ne sont pas visibles sur les photographies des lots reproduites dans les catalogues, en ligne ou sur tout support de communication. Les photographies peuvent ne pas donner une image entièrement fidèle de l'état réel d'un lot et peuvent différer de ce que percevra un observateur direct (taille, coloris, etc.).

Estimations : Les estimations sont fondées sur l'état des connaissances techniques au jour de l'estimation, la qualité du lot, sa provenance, son état et le cours du marché au jour de l'estimation. Elles sont fournies à titre purement indicatif et ne peuvent être considérées comme une garantie que le lot sera vendu au prix estimé.

II- LA VENTE

Inscription à la vente : Important : le mode normal et prioritaire pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. À titre de service, d'autres modes sont possibles qui nécessitent une inscription préalable :

- Par téléphone : AGUTTES accepte gracieusement de recevoir les enchères par téléphone uniquement pour les enchérisseurs s'étant manifesté avant 18h, le dernier jour ouvré avant la vente. L'enchérisseur potentiel devra avoir reçu un mail de confirmation préalable de la part d'AGUTTES pour être appelé.

- Sur ordre d'achat : Toute personne préalablement enregistrée et souhaitant enchérir aura la possibilité de demander l'enregistrement d'ordres d'achat auprès d'AGUTTES pour son compte. L'ordre devra avoir été communiqué par écrit avant 18h, le dernier jour ouvré avant la vente, et l'enchérisseur devra avoir reçu un email de confirmation de la part d'AGUTTES pour être rappelé. Aucun ordre illimité ne sera retenu. Si AGUTTES reçoit plusieurs ordres d'achat pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré.

- En ligne via les plateformes *Live* : Une possibilité d'enchères en ligne est proposée sur des plateformes permettant de participer à distance par voie électronique aux ventes aux enchères, sur inscription préalable. L'acquéreur via les plateformes *Live* est informé que les frais facturés par ces plateformes seront à sa charge exclusive.

La participation aux enchères par téléphone, internet ou par ordre s'effectue aux risques et périls de l'enchérisseur, AGUTTES ne pourra être responsable en cas non-participation de l'enchérisseur aux enchères pour quelque raison que ce soit, notamment en cas dysfonctionnement ou de défaut d'exécution (absence de réponse de l'enchérisseur, erreur, interruption ou omission dans la réception des enchères). Les éventuels dysfonctionnement ou d'interruption du service téléphonique ou du *live*, n'empêcheront pas le commissaire-priseur de poursuivre la vente aux enchères, à sa discrétion.

Procédure d'identification des enchérisseurs : AGUTTES se réserve le droit de demander à tout enchérisseur potentiel de justifier de son identité et pour une personne morale, un Extrait Kbis de moins de 3 mois, étant précisé que seul le représentant légal de la société ou toute personne dûment habilitée pourra enchérir et de ses références bancaires. En cas de manquements aux procédures d'identification, AGUTTES se réserve la possibilité de refuser son enregistrement aux enchères. Tous les lots vendus seront facturés au nom et à l'adresse du donneur d'ordre.Aucune modification postérieure ne pourra être faite. L'enchérisseur est réputé agir en son nom propre et sera seul responsable de l'enchère portée sauf information préalable de sa qualité de mandataire dans les conditions indiquées ci-après. Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire.

Mandat par un tiers : L'enchérisseur disposant d'un mandat devra informer AGUTTES lors de la procédure d'identification et d'enregistrement et produire copie du mandat et tous autres documents sollicités par AGUTTES. Dans un tel cas, l'enchérisseur et le mandant seront solidairement responsables.

Direction de la vente : Le commissaire-priseur dirige la vente de façon discrétionnaire, en veillant à la liberté et à l'égalité entre les enchérisseurs, tout en respectant les usages établis par la profession. Le commissaire-priseur assure la police de la vente, ce qui lui permet notamment de refuser des enchères ou de retirer un lot sans avoir à en justifier.

Adjudication : Le plus offrant et le dernier enchérisseur sera l'adjudicataire, tous moyens admis confondus (ordre, internet, téléphone, sur place, etc.). L'adjudication se matérialise par le prononcé du mot « Adjugé » lequel forme le contrat de vente entre le vendeur et l'adjudicataire.

Chaque lot est identifié avec un numéro correspondant au numéro qui lui est attribué sur le catalogue de la vente.

Il est interdit aux vendeurs d'enchérir directement sur les lots leur appartenant.

En cas de « double-enchère » simultanée reconnue effective par le commissaire-priseur, le lot sera remis en vente, tous les enchérisseurs présents pouvant concourir à cette deuxième mise en adjudication.

Rétractation : Chaque adjudication et enchère portée est définitive et engage celle ou celui qui l'a portée, étant rappelé que l'adjudicataire ne peut se rétracter qu'il soit en salle, au téléphone, en ligne ou sur un ordre d'achat.

Transfert des risques et de la propriété : Le transfert de propriété et des risques entre le vendeur et l'adjudicataire s'opère par le prononcé du mot « adjugé » par AGUTTES. AGUTTES décline toute responsabilité quant aux pertes et dommages que les lots pourraient subir à compter de l'adjudication, l'adjudicataire devant faire assurer les lots acquis dès l'adjudication.

III- EXÉCUTION DE LA VENTE

Commission d'achat : L'adjudicataire devra acquitter en sus du prix d'adjudication, par lot, les honoraires acheteurs calculés comme suit :
- **25% HT** + TVA au taux en vigueur soit **30% TTC sur les premiers 150.000 €**
- **23 % HT** + TVA au taux en vigueur soit **27,6 % TTC au-delà de 150.001 €**

Exception : Pour les Livres uniquement bénéficiant d'une TVA réduite : 25 % HT soit 26,37% TTC.

Outre le prix d'adjudication et les honoraires acheteur, l'adjudicataire devra régler tous impôts et taxes incluant la TVA ainsi que les éventuels frais de dossier, de manutention et de stockage.

Le paiement des sommes dues devra être effectué « **comptant** » par l'adjudicataire, dès l'adjudication. Le paiment est effectué en euros. Les commissions bancaires éventuelles ne sont pas déduites des sommes dues.

TVA : Le taux de TVA est de 20% (ou 5,5% pour les livres). Par principe, les lots non marqués seront vendus sous le régime de la TVA sur la marge. La commission d'achat et les frais annexes seront majorés d'un montant tenant lieu de TVA, lequel ne sera pas mentionné séparément dans nos bordereaux.

Par exception, et à la demande du vendeur, le régime général de la TVA pourra être appliqué pour les biens mis en vente par un professionnel de l'UE et à sa demande. Ces biens seront marqués par le signe ¤.

Cas de remboursements possibles de TVA :
1- Le professionnel de l'Union Européenne, (i) ayant un numéro de TVA intracommunautaire et (ii) fournissant la preuve de l'export des lots de France vers un autre État membre ;
2- Les non-résidents de l'Union Européenne sur fourniture (i) d'un document douanier d'export sur lequel AGUTTES figure comme expéditeur (ii) lorsque l'exportation intervient dans un délai de 3 mois suivant la date de vente aux enchères ou la date d'obtention du passeport d'exportation.

Modalités de règlement : Moyens de paiement légaux acceptés par la comptabilité d'AGUTTES (les paiements par carte bancaire ou virement étant vivement recommandés) :
- **Carte bancaire** : les frais bancaires, qui oscillent habituellement entre 1 et 2%, ne sont pas à la charge de l'étude ;
- **Carte American Express :** une commission de 2.95% TTC sera perçue pour tous les règlements. Les paiements par carte à distance et les paiements fractionnés en plusieurs fois pour un même lot avec la même carte ne sont pas autorisés ;
- **Paiement en ligne** jusqu'à 10.000 € sur https://www.aguttes.com/paiement/index.jsp ;
- **Virement bancaire :** provenant du compte de l'acheteur et indiquant le numéro de facture :

IBAN FR76 3006 6109 1300 0203 7410 222
BIC CMCIFRPP
Titulaire du compte AGUTTES
Domiciliation CIC PARIS ETOILE ENTREPRISES
178 RUE DE COURCELLES - 75017 PARIS

- **Espèces :** articles L.112-6 et D.112-3 du Code monétaire et financier : (i) Jusqu'à 1000 € pour les résidents fiscaux français ou les personnes agissant pour les besoins d'une activité professionnelle ; (ii) Jusqu'à 15 000 € pour les particuliers qui ont leur domicile fiscal à l'étranger (sur présentation de passeport et de justificatif de domicile) ;
- **Chèque** (en dernier recours) : Sur présentation de deux pièces d'identité. Aucun délai d'encaissement n'est accepté en cas de paiement par chèque. La délivrance ne sera possible que vingt jours après le paiement. Les chèques étrangers ne sont pas acceptés.

Adjudicataire défaillant : À défaut de paiement comptant par l'acheteur, le bien pourra être remis en vente sur réitération des enchères à la demande du vendeur conformément à la procédure de l'article L.321-14 du Code de commerce. Si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, la vente sera résolue de plein droit.

Dans tous les cas l'acquéreur défaillant sera tenu, du fait de son défaut de paiement, de payer à AGUTTES :
- Tous les frais et accessoires engagés par AGUTTES relatifs au recouvrement des factures impayées (incluant des frais de d'avocat) ;
- Les pénalités de retard calculées en appliquant des taux d'intérêt au taux directeur (taux de refinancement ou Refi) semestriel de la Banque centrale européenne (BCE) en vigueur, majoré de cinq points sur la totalité des sommes dues ;
- Les dommages et intérêts permettant de compenser le préjudice subi par AGUTTES (frais, honoraires et commissions d'achat, TVA, stockage, etc.).

AGUTTES se réserve la possibilité de :
- Communiquer le nom et les coordonnées de l'acquéreur défaillant au vendeur afin de permettre à ce dernier de faire valoir ses droits ;
- Exercer ou faire exercer tous les droits et recours, notamment le droit de rétention, sur tout bien de l'acquéreur défaillant dont AGUTTES aurait la garde ;
- Interdire à l'adjudicataire défaillant d'enchérir dans les prochaines ventes organisées par AGUTTES ou bien de subordonner la possibilité d'y enchérir au versement d'une provision préalable ;
- Procéder à l'inscription de l'adjudicataire défaillant sur un fichier des mauvais payeurs partagé entre les différentes maisons de vente adhérentes.

AGUTTES est en effet adhérent au Registre central de prévention des impayés des Commissaires priseurs auprès duquel les incidents de paiement sont susceptibles d'inscription.

Les droits d'accès, de rectification et d'opposition pour motif légitime sont à exercer par le débiteur concerné auprès du Symev 15, rue Freycinet 75016 Paris.

Retrait et stockage des lots : Un lot adjugé ne pourra être délivré à l'acheteur qu'après le paiement intégral du bordereau d'achat, encaissé sur le compte bancaire d'AGUTTES.

Les lots seront délivrés à l'acquéreur en personne après présentation de tout document prouvant son identité ou au tiers qu'il aura désigné et à qui il aura confié une procuration originale et une copie de sa pièce d'identité. Le retrait des lots est réalisé aux frais et aux risques de l'adjudicataire uniquement.

Les lots qui n'auront pas été retirés le jour même après la fin de la vente seront à enlever sur rendez-vous par l'acheteur auprès de la personne mentionnée à cet effet sur la page de contacts qui se situe au début du catalogue. Le lieu de délivrance sera indiqué dans l'email accompagnant l'envoi de la facture. Les frais de stockage applicables sont mentionnés dans les « conditions particulières » ci-après.

Revente des lots payés et non récupérés : Dans le cas où un ou des lot(s) adjugé(s) et payé(s) en cours d'une vente aux enchères n'aurai(ent) toujours pas été enlevé(s) par l'acquéreur dans les délais convenus dans les « conditions particulières » ci-après et que les frais de stockage, de garde et de conservation applicables en viendraient à dépasser la valeur d'adjudication du ou des lot(s), AGUTTES se réserve la possibilité de les vendre afin de se rembourser l'intégralité des frais lui étant dus.

IV- DROIT DE PRÉEMPTION

L'État français peut exercer sur toute vente publique ou de gré à gré de biens culturels un droit de préemption. L'État dispose d'un délai de 15 jours à compter de la vente publique pour confirmer l'exercice de son droit de préemption et se subroger à l'acheteur.

V- EXPORTATION

Les formalités d'exportations (demandes de certificat pour un bien culturel, licence d'exportation) des lots assujettis sont du ressort de l'acquéreur et peuvent requérir un délai de 4 mois. AGUTTES est à la disposition de ses acheteurs pour les orienter dans ces démarches ou pour transmettre les demandes au Service des Musées de France. AGUTTES ne pourra être tenu responsable des délais. AGUTTES ne sera en aucun cas responsable du refus ou d'un retard de la décision administrative. Le refus de délivrance d'un certificat ou d'une licence ne pourra en aucun cas justifier ni une absence ou retard de paiement par l'acheteur ni une annulation de la vente.

VI- LOI APPLICABLE ET TRIBUNAL COMPÉTENT

Les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des prisées et des ventes volontaires et judiciaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication ou de la prisée.

La loi française seule régit les CGV. Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur exécution et leur opposabilité à tout enchérisseur ayant la qualité de commerçant sera tranchée par le Tribunal de Commerce de Nanterre (France).

Dans l'hypothèse où l'enchérisseur ou l'acquéreur ne serait pas commerçant, cette contestation sera tranchée par le Tribunal compétent en application des dispositions légales.

Le commissaire du Gouvernement auprès du Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques peut être saisi par écrit de toute difficulté en vue de parvenir, le cas échéant à une solution amiable.

VII- DONNÉES PERSONNELLES

Les enchérisseurs sont informés qu'AGUTTES est susceptible de collecter et traiter les données les concernant conformément au Règlement Général sur la Protection des données n°2016/679 du 27 avril 2016 (RGPD) et à la loi « Informatique et Libertés » n°78-17 du 6 janvier 1978 modifiée par la loi n° 2018-493 du 20 juin 2018 relative à la protection des données à caractère personnel.

Les données sont collectées aux fins de gestion de leurs relations contractuelles ou précontractuelles (enregistrement à la vente, facturation, comptabilité, règlements, communication…). Ces données sont constituées d'informations telles que : noms, prénoms, adresse postale, adresse électronique, numéro de téléphone, coordonnées bancaires.

Les enchérisseurs sont informés qu'ils disposent d'un droit d'accès, de rectification, d'effacement, à la portabilité, d'opposition et de limitation à l'égard de ces données auprès d'AGUTTES. Les demandes doivent être exercées par écrit à l'adresse : communication@aguttes.com. Toute réclamation sur la législation applicable en matière de protection des données peut être portée devant la CNIL : www.cnil.fr.

VIII- PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

AGUTTES est propriétaire de tout droit de reproduction sur son catalogue. Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue une contrefaçon. La vente d'un lot n'implique en aucun cas cession des droits de propriété intellectuelle éventuellement applicables (représentation et/ou reproduction) sur l'œuvre.

IX- CONDITIONS PARTICULIÈRES

1- Frais de stockage

Le stockage des biens objets d'une adjudication dans le cadre d'une vente aux enchères ou d'une vente de gré à gré qui ne seraient pas enlevés par l'acheteur à l'expiration d'un délai de 15 jours suivant la vente (jour de vente inclus), sera facturé comme suit :
- Bijoux et / ou articles d'horlogerie d'une valeur < 10.000 € = 15 € / jour de stockage
- Bijoux et / ou articles d'horlogerie d'une valeur > 10.001 € = 30 € / jour de stockage
- Autres lots < 1m³ = 3 € / jour
- Autres lots > 1m³ = 5 € / jour.

2- Objets mécaniques et électriques

Les objets mécaniques ou électriques proposés à la vente par AGUTTES sont exclusivement proposés à titre décoratifs. En tant que biens d'occasion, AGUTTES ne certifie en aucun cas leur état de fonctionnement. Nous recommandons aux acheteurs de venir voir les lots lors des expositions publiques avec un expert en la matière, et de faire vérifier le mécanisme électrique ou mécanique par un professionnel avant toute mise en marche.

3- Montres et horloges

Les articles d'horlogerie que nous vendons sont tous des biens d'occasion, ayant pour la plupart subi des réparations engendrant le remplacement de certaines pièces qui peuvent alors ne pas être d'origine. AGUTTES ne donne aucune garantie sur l'authenticité et le caractère original des composants d'un article d'horlogerie.

Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés et sauf mention expresse contraire, leur présence n'est pas garantie. Les bracelets de montres peuvent ne pas être d'origine et ne pas être authentiques.

Les montres de collection nécessitent un entretien général et régulier : des réparations ou révisions peuvent s'avérer nécessaires et sont à la charge de l'acheteur, AGUTTES ne donnant aucune garantie sur son bon état de marche. AGUTTES recommande aux acheteurs de faire vérifier les montres par un horloger compétent avant chaque utilisation.

Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet.

4- Mobilier

Sans mention expresse indiquée dans le descriptif du lot, la présence de clés n'est aucunement garantie.

5- Espèces végétales et animales protégées

Les objets composés partiellement ou entièrement de matériaux provenant d'espèces de flore et de faune en voie d'extinction et/ou protégées sont marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Le législateur impose de règles strictes pour l'utilisation commerciale de ces matériaux, en particulier en ce qui concerne le commerce de l'ivoire.

Les acheteurs sont informés que l'importation de tout bien composé de ces matériaux est interdite par de nombreux pays, ou bien exigent un permis ou un certificat délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation des biens. Les acheteurs sont entièrement responsables du bon respect des normes réglementaires et législatives applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés partiellement ou totalement de matériaux provenant d'espèces en voie d'extinction et/ou protégées. AGUTTES ne sera en aucun cas responsable de l'impossibilité d'exporter ou d'importer un tel bien, et cela ne pourra être retenu pour justifier une demande de résolution ou d'annulation de la vente.

Si un client estime ne pas avoir reçu de réponse satisfaisante, il lui est conseillé de contacter directement, et en priorité, le responsable du département concerné. En l'absence de réponse dans le délai prévu, il peut alors solliciter le service clients à l'adresse serviceclients@aguttes.com, ce service est rattaché à la Direction Qualité de la SVV Aguttes.

PEFC 10-31-1510 / Certifié PEFC / Le papier utilisé pour ce catalogue est issu de forêts gérées durablement et de sources contrôlées / pefc-france.org

CONDITIONS OF SALE

*SAS AGUTTES ("**AGUTTES**") is an operator of voluntary public auctions, declared to the Voluntary Sales Board and governed by Articles L.321-4 et seq. of the French Commercial Code. In this capacity AGUTTES acts as agent of the seller who contracts with the auction winner.*

*These General Terms and Conditions of Sale ("**GTC**") govern the relationship between AGUTTES and bidders for public auctions and negotiated sales organised by AGUTTES.*

AGUTTES may modify the GTC in writing and/or orally prior to the sale.

I- THE PROPERTY OFFERED FOR SALE

Description of lots: *The indications given in the catalogue are the responsibility of AGUTTES and its expert, subject to the provisions mentioned below.* ***Only indications in French are binding on AGUTTES to the exclusion of translations, which are free.*** *They may be modified or corrected until the time of the sale in writing or orally. These modifications shall be recorded in the report of the sale, which shall have probative force.*

No other guarantee is given by AGUTTES, it being recalled that only the seller shall be bound by the guarantee against hidden defects and the legal guarantee of conformity. A certificate of authenticity of the lot will only be available if mentioned in the description of the lot.

The dimensions, weights and other information of the lots are given as an indication with a reasonable margin of error.

Restorations carried out as a precautionary measure, not altering the age and style characteristics, and not making any change to the specific nature of the lot, will not be mentioned in the description.

The absence of any indication of restoration, accident or incident in the catalogue or condition reports shall in no way imply that the lot is free from any defect present, past or repaired. Conversely, the mention of any defect does not imply the absence of other defects.

The particular information in the catalogue has the following meanings:

+ Lots forming part of a court-ordered sale following an order of the Court of Justice, fees and expenses: 14.40% incl. tax;

° Lots, in which AGUTTES or one of its partners has financial interests;

** Temporary import lots: subject to a fee of 5.5% fee for works of art, collectibles and antiques (20% for wines and spirits, jewelry and multiples),), to be borne by the buyer in addition to the selling costs and the auction price, unless the buyer is outside the EU;*

¤ Goods sold under the general VAT regime (for the total);

Lots visible only by appointment;

~ Lots made from materials from animal species. Import restrictions are to be provided for.

Condition of lots: *The lots are sold in the condition in which they are found at the time of sale with their imperfections and defects. Since lots are second-hand goods, no guarantee can be given on the condition thereof.*

References to the condition of a lot in a catalogue or condition report may not be considered as an exhaustive description of the condition of said lot. Descriptions may not under any circumstances replace the personal examination of the lot as indicated below. Condition reports will be sent upon request and for information purposes.

Lot exposure: *Potential bidders are required to personally examine the lots at a private meeting prior to sale in order to check the condition of the lot. Buyers are advised to be accompanied by an expert in the field concerned by the sale.*

Reproduction of lots: *Not all defects and imperfections of the batches are visible on the photographs of the batches reproduced in the catalogues, online or on any communication medium. Photographs may not give a fully faithful image of the actual condition of a lot and may differ from what a direct observer will receive (size, colour, etc.).*

Estimates: *The estimates are based on the state of technical knowledge on the day of the estimate, the quality of the lot, its origin, condition and the market price on the day of the estimate. They are provided for information purposes only and cannot be considered as a guarantee that the lot will be sold at the estimated price.*

II- THE SALE

Registration for sale: *Important: the normal and priority method to bid is to be present in the sales room. As a service, other modes are possible that require prior registration:*

- By telephone: AGUTTES accepts, free of charge, to receive bids by telephone only for bidders who reported before 6 p.m., on the last business day before the sale. The potential bidder must have received a prior confirmation email from AGUTTES to be called.

- By purchase order: Any person previously registered and wishing to bid will have the option to request the registration of purchase orders from AGUTTES on their behalf. The order must have been communicated in writing before 6 p.m. on the last business day before the sale, and the bidder must have received a confirmation email from AGUTTES to be called. No unlimited order will be accepted. If AGUTTES receives multiple purchase orders for identical auction amounts, the oldest order will be selected.

- Online via Live platforms: The possibility of online auctions is offered on platforms allowing remote participation in auctions electronically, upon prior registration. The purchaser via the Live platforms is informed that the fees charged by these platforms will be borne exclusively by it.

Participation in the auction by telephone, internet or order is carried out at the risk and peril of the bidder, AGUTTES cannot be held liable in the event of non-participation of the auction bidder for any reason whatsoever, particularly in the event of malfunction or failure to perform (no response from the bidder, error, interruption or omission in the reception of bids). Any malfunction or interruption of the telephone or live service will not prevent the auctioneer from continuing the auction, at his discretion.

Procedure for identifying bidders: *AGUTTES reserves the right to ask any potential bidder to prove its identity and for a legal entity, a Kbis extract less than three months old, it being specified that only the legal representative of the company or any duly authorised person may bid for and its bank details. In the event of non-compliance with the identification procedures, AGUTTES reserves the right to refuse its registration for the auction. All lots sold will be invoiced in the name and address of the client. No subsequent modification may be made. The bidder is deemed to act in its own name and will be solely responsible for the auction brought unless it is informed beforehand of its capacity as agent under the conditions indicated below.*

Any false indication shall incur the liability of the auction winner.

Mandate by a third party: *The bidder with a mandate must inform AGUTTES during the identification and registration procedure and produce a copy of the mandate and any other documents requested by AGUTTES. In such a case, the bidder and the principal shall be jointly and severally liable.*

Sales management: *The auctioneer manages the sale on a discretionary basis, ensuring the freedom and equality between all bidders, while respecting the practices established by the profession. The auctioneer ensures the police of the sale, which allows him to refuse bids or to withdraw a lot without having to justify it.*

Awarding: *The highest and the last bidder will be the auction winner, with all accepted means combined (order, internet, telephone, on-site, etc.). The awarding is evidenced by the pronouncement of the word "Sold", which forms the sale agreement between the seller and the auction winner.*

Each lot is identified with a number corresponding to the number assigned to it in the sales catalogue.

It is forbidden for sellers to bid directly on the lots belonging to them.

In the event of a simultaneous "double-auction" recognised by the auctioneer, the lot will be put back for sale, with all bidders present being able to participate in this second auction.

Withdrawal: *Each auction and bid is final and is binding on the auction winner, it being recalled that the auction winner may not withdraw either in the room, by telephone, online or on a purchase order.*

Transfer of risk and ownership: *The transfer of ownership and risks between the seller and the auction winner takes place by the word "sold" by AGUTTES. AGUTTES disclaims all liability for losses and damages that the lots may suffer from the date of the award, with the auction winner having to insure the lots acquired as soon as the award is awarded.*

III- COMPLETION OF THE SALE

Sale commission: *In addition to the auction price, the auction winner shall pay the buyer's fees, per lot, calculated as follows:*
- ***25%*** *excl. tax + VAT at the rate in force, i.e.* ***30% including tax on the first €150,000***
- ***23 %*** *excl. tax + VAT at the rate in force, i.e****. 27,6 % including taxe for amounts over € 150,001****.*

Exception: For books only benefiting from a reduced VAT rate: 25% before tax, i.e. 26.37% including VAT.

In addition to the auction price and the buyer's fees, the auction winner must pay all taxes and duties including VAT as well as any file, handling, and storage costs.

*Payment of the sums due must be made "****in cash****" by the auction winner, as soon as the award is made. Payment is made in euros. Any bank commissions will not be deducted from the amounts due.*

VAT: *The VAT rate is 20% (or 5.5% for books). In principle, unmarked lots will be sold under the VAT on gross margin system. The purchase commission and additionnal costs will be increased by an amount in lieu of VAT, which will not be separately mentioned in our slips.*

By way of exception, and at the request of the seller, the general VAT system may be applied for goods offered for sale by an EU professional at its request. These goods will be marked by the ¤ sign.

Possible VAT refunds:
1- *The professional of the European Union, (i) with an intra-Community VAT number and (ii) providing proof of the export of lots from France to another Member State;*
2- *Non-residents of the European Union on the supply of (i) a customs export document, on which AGUTTES appears as sender (ii) when the export occurs within three months of the auction date or the date of obtaining the export permit.*

Payment terms: *Legal means of payment accepted by AGUTTES' accounts (payments by credit card or wire transfer being strongly recommended):*
- ***Credit card:*** *bank charges, which usually vary between 1 and 2%, are not borne by the firm;*
- ***American Express card:*** *a commission of 2.95% including tax will be collected for all payments. Remote card payments and split payments in several instalments for the same lot with the same card are not allowed;*
- ***Online payment*** *up to €10,000 to https://www.aguttes.com/paiement/index.jsp ;*
- ***Bank transfer:*** *from the buyer's account and indicating the invoice number:*

IBAN FR76 3006 6109 1300 0203 7410 222
BIC CMCIFRPP
Account holder AGUTTES
Direct debit CIC PARIS ETOILE ENTREPRISES
178 RUE DE COURCELLES - 75017 PARIS

- ***Cash:*** *Articles L.112-6 and D.112-3 of the French Monetary and Financial Code: (i) Up to €1,000 for French tax residents or persons acting for the purposes of a professional activity; (ii) Up to €15,000 for individuals who have their tax domicile abroad (upon presentation of passports and proof of address);*
- ***Cheque*** *(as a last resort): Upon presentation of two identity documents. No time limit for cashing is accepted in the event of payment by cheque. Issuance will only be possible twenty days after payment. Foreign cheques are not accepted.*

Defaulting auction winner: *In the absence of cash payment by the buyer, the property may be put back for sale upon reiteration of the auctions at the request of the seller in accordance with the procedure of Article L.32114 of the French Commercial Code. If the seller does not make this request within three months of the auction, the sale shall be automatically terminated.*

In all cases, the defaulting buyer, due to its failure to pay, shall pay to AGUTTES:
- All costs and incidentals incurred by AGUTTES relating to the collection of unpaid invoices (including legal fees);
- Late payment penalties calculated by applying interest rates at the European Central Bank (ECB) semi-annual key rate (refinancing rate or Refi) in force plus five points on all sums due;
- Damages to compensate for the loss suffered by AGUTTES (purchase costs, fees and commissions, VAT, storage, etc.).

AGUTTES reserves the right to:
- Communicate the name and contact details of the defaulting buyer to the seller in order to enable the latter to assert its rights;
- Exercise or have exercised all the rights and remedies, in particular the right of retention, over any property of the defaulting buyer, of which AGUTTES has custody;
- Prohibit the defaulting auction winner from bidding in the next sales organised by AGUTTES or from making the possibility of tendering there subject to the payment of a prior provision;
- Proceed to the registration of the defaulting bidder on a file of bad payers shared between the different member auction houses.

AGUTTES is indeed a member of the Central Register of prevention of the unpaid of the auctioneers with which the incidents of payment are likely to be registered.

The rights of access, rectification and opposition for legitimate reasons are to be exercised by the debtor concerned at Symev 15 rue Freycinet 75016 Paris.

Lot collection and storage: *A lot awarded may only be delivered to the buyer after full payment of the purchase slip, collected in the AGUTTES bank account.*

The lots will be delivered to the purchaser in person after presentation of any document proving his identity or to the third party appointed by him and to whom he has entrusted an original power of attorney and a copy of his identity document. The lot is collected at the auction winner's expense and risks only.

Lots that have not been collected the same day after the end of the sale will be collected by appointment by the byer with the person mentioned for this purpose on the contact page at the beginning of the catalog. The place of delivery will be indicated in the email accompanying the invoice.

The applicable storage fees are mentioned in the "Special Terms and Conditions" below.

Resale of paid and non-collected lots*: In the event that one or more lots awarded and paid for in the course of an auction have still not been collected by the buyer within the deadlines agreed upon the "Special Terms and Conditions" below and that the applicable storage, custody and preservation costs exceed the auction value of the lot(s), AGUTTES reserves the right to sell the lot(s) in order to be reimbursed for all costs due.*

IV- PRE-EMPTION RIGHT

The French State may exercise a pre-emptive right on any public or private sale of cultural property. The State has a period of 15 days from the public sale to confirm the exercise of its pre-emptive right and subrogate itself to the buyer.

V- EXPORT

The formalities of exports (requests for certificate for a cultural good, export license) of the subjected lots are the responsibility of the purchaser and can require a four months delay. AGUTTES is at the disposal of its buyers to guide them in these steps.

AGUTTES cannot be held responsible for delays. Under no circumstances shall AGUTTES be liable for the refusal or delay of the administrative decision. The refusal to issue a certificate or a license may not under any circumstances justify a failure or delay in payment by the buyer or a cancellation of the sale.

VI- APPLICABLE LAW AND COMPETENT COURT

Civil liability claims brought in connection with voluntary and judicial actions and sales of furniture at public auction are time-barred after five years from the award or takeover.

French law alone governs the GTC. Any dispute relating to their existence, validity, performance and enforceability against any bidder having the capacity of trader shall be decided by the Commercial Court of Nanterre (France).

In the event that the bidder or buyer is not a trader, this dispute shall be decided by the competent Court pursuant to the legal provisions.

The Government Commissioner to the Council for voluntary sales of furniture by public auction may be mandated in writing in case of any difficulty with a view to reaching an amicable solution, if applicable.

VII- PERSONAL DATA

The bidders are informed that AGUTTES may collect and process data concerning them in accordance with the General Data Protection Regulation no. 2016/679 of 27 April 2016 (GDPR) and the French Data Protection Act no. 78-17 of 6 January 1978 amended by Law No. 2018-493 of 20 June 2018 on the protection of personal data.

The data is collected for the purposes of managing their contractual or pre-contractual relations (registration for sale, invoicing, accounting, payments, communication, etc.). This data consists of information such as: surname, first names, postal address, email address, telephone number, bank details.

Bidders are informed that they have a right of access, rectification, erasure, portability, opposition and limitation with regard to such data with AGUTTES. Requests must be made in writing to: communication@aguttes.com Any complaint about the applicable data protection legislation may be brought before the CNIL: www.cnil.fr.

VIII- INTELLECTUAL PROPERTY

AGUTTES is the owner of any right of reproduction of its catalogue. Any reproduction of the same is prohibited and constitutes an infringement. The sale of a lot does not in any way imply the assignment of any intellectual property rights applicable (representation and/or reproduction) to the work.

IX- SPECIAL TERMS AND CONDITIONS

1- Storage costs

The storage of goods subject to an auction or a private sale that are not removed by the buyer within 15 days of the auction (including the day of the sale), will be charged as follows:
- Jewellery and/or watches worth < €10.000 = €15/day of storage
- Jewellery and/or watches worth > €10.001 = €30/day of storage
- Other lots < 1m³ = €3/day
- Other lots > 1m³ = €5/day.

2- Mechanical and electrical objects

The mechanical or electrical objects offered for sale by AGUTTES are exclusively offered for decorative purposes. As they represent used property, AGUTTES does not under any circumstances certify their operating condition. We recommend that buyers come to see the lots during the public exposures with an expert in this field, and to have the electrical or mechanical mechanism checked by a professional before any start-up.

3- Watches and clocks

The watches and clocks we sell are all second-hand goods, having for the most part undergone repairs resulting in the replacement of certain parts which may not be original. AGUTTES does not give any guarantee on the authenticity and the original character of the components of a clock article.

Clocks may be sold without pendulums, weights or keys and unless otherwise stated, their presence is not guaranteed. Watch straps may not be original and may not be authentic.

Collector's watches require general and regular maintenance: repairs or overhauls may be necessary and are the responsibility of the buyer, as AGUTTES does not give any guarantee on its good working order. AGUTTES recommends that buyers have watches and clocks checked by a competent watchmaker before each use.

It is the responsibility of potential buyers to personally verify the condition of the item.

4- Furniture

Without express mention in the description of the lot, the presence of keys is not guaranteed.

5- Protected plant and animal species

Objects partially or entirely made up of materials from endangered and/or protected species of flora and fauna are marked by the symbol ~ in the catalogue. The legislator imposes strict rules for the commercial use of these materials, in particular with regard to ivory trade.

Buyers are informed that the importation of any goods made up of these materials is prohibited by many countries, or require a permit or certificate issued by the competent authorities of the countries of export and import of the goods. The purchasers are fully responsible for the proper compliance with the regulatory and legislative standards applicable to the export or importation of goods composed in part or in full of materials originating from endangered and/or protected species. Under no circumstances shall AGUTTES be liable for the impossibility of exporting or importing such property, and this may not be used to justify a request for cancellation of the sale.

If a customer feels that he or she has not received a satisfactory response, he or she is advised to contact the head of the relevant department directly, as a matter of priority. In the absence of a response within the specified time limit, the customer may then contact customer service at serviceclients@aguttes.com, which is attached to the Quality Department of SVV Aguttes.


PEFC **10-31-1510 / PEFC certified** */ The paper used for this catalogue comes from sustainably managed forests and controlled sources / pefc-france.org*

Comment vendre *chez Aguttes* ?

Rassembler vos informations

1

Toutes les photos, dimensions, détails et éléments de provenance que vous pouvez rassembler nous sont utiles pour réaliser l'estimation de vos biens.

Nous contacter

2



Pour inclure vos biens dans nos prochaines ventes ou demander conseil, n'hésitez pas à contacter directement nos départements spécialisés. Dans la région lyonnaise, le sud-est, en Belgique ou en Suisse, vous pouvez vous rapprocher de nos représentants locaux afin de bénéficier d'un service de proximité.

Si vous êtes disposés à proposer à la vente un ensemble important comportant plusieurs spécialités, le département Collections particulières est à votre disposition pour coordonner votre projet.

Nous sommes joignables par e-mail ou par téléphone.

Organiser un rendez-vous d'expertise

3

Suite à votre prise de contact et à une première analyse de votre demande, nous déterminons avec vous l'intérêt d'une vente aux enchères. Un rendez-vous s'organise afin d'avancer dans l'expertise et vous donner plus de précisions sur nos services.

Nos estimations et expertises sont gratuites et confidentielles. Nous déterminons ensemble toutes les conditions pour la mise en vente.

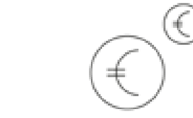
Contractualiser

4

Les conditions financières (estimation, prix de réserve, honoraires) et les moyens alloués à la mise en vente (promotion, transport, assurance...) sont formalisés dans un contrat. Celui-ci peut être signé lors d'un rendez-vous ou à distance de manière électronique.

Vendre

5



Chacun de nos départements organise 4 ventes aux enchères par an ainsi que des ventes online. Après la clôture des enchères, le département vous informe du résultat et vous recevrez le produit de celles-ci sous 4 à 6 semaines.

Selling at Aguttes?

Collect your informations

All the photos, dimensions, details and elements of origin that you can gather are useful to us to carry out the estimate of your goods.

Contact us

To include your property in our next sales or to ask for advice, do not hesitate to contact our specialized departments directly. In the Lyon region, the South-East, in Belgium or in Switzerland, you can contact our local representatives in order to benefit from a local service.

If you are willing to offer for sale a large ensemble with several specialties, the Special Collections department is at your disposal to coordinate your project.

We can be reached by e-mail or by phone.

Organize a meeting for estimate

Following your contact and a first analysis of your request, we determine with you the interest of an auction. An appointment is organized in order to advance in the expertise and to give you more details about our services.

Our estimates and expertises are free and confidential. We determine together all the conditions for the sale.

Contracting

The financial conditions (estimate, reserve price, fees) and the means allocated to the sale (promotion, transport, insurance...) are formalized in a contract. This contract can be signed during an appointment or at a distance in an electronic way.

Sell

Each of our departments organizes 4 auctions per year as well as online sales. After the auctions are closed, the department informs you of the result and you will receive the proceeds within 4 to 6 weeks.

Comment acheter *chez Aguttes* ?

S'abonner à notre newsletter et nous suivre sur les réseaux sociaux

1

Être informé de notre actualité sur les réseaux sociaux.

S'inscrire à la newsletter (QR code) pour être informé des *Temps forts* chez Aguttes, suivre les découvertes de nos spécialistes et recevoir les e-catalogues.

Avant la vente, demander des informations au département

2

Nous vous envoyons des informations complémentaires par e-mails : rapports de condition, certificats, provenance, photos...

Nous vous envoyons des photos et vidéos complémentaires par MMS, WhatsApp, WeChat.

Échanger avec un spécialiste et voir l'objet

3

Nous vous accueillons pour une visite privée sur rendez-vous.

Nous vous proposons comme d'habitude de vous rendre à l'exposition publique quelques jours avant la vente.

Si vous ne pouvez pas vous déplacer, nous programmons une conversation audio ou vidéo pour échanger.

Enchérir

4



S'enregistrer pour enchérir par téléphone auprès de bid@aguttes.com.

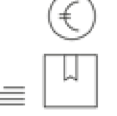
S'enregistrer pour enchérir sur le *live* (solution recommandée pour les lots à moins de 5 000 €).

Laisser une enchère maximum auprès de bid@aguttes.com.

Venir et enchérir en salle.

Payer et récupérer son lot

5



Régler son achat (idéalement paiement en ligne / carte ou virement bancaire).

Venir ensuite récupérer son lot ou missionner un transporteur.

Buying at Aguttes?

Subscribe to Our Newsletter and Follow Us on Social Media

Subscribe to our newsletter and stay update about Aguttes » Highlights, receive Aguttes specialists » discoveries and e-catalogues.

Stay informed about our upcoming auctions and daily news with our social accounts.

Request the Specialized Departments for Information on a Lot Prior to Sale

We will send you additional information by e-mail: condition reports, certificate of authenticity, provenance, photos...

We send you additional photos and videos via MMS, WhatsApp, WeChat.

Meet our specialists

We will welcome you by appointment for a private viewing.

As usual, we will invite you to the public viewing taking place a few days prior to sale.

If you are unable to attend, we will schedule a conversation or video call to discuss further.

Place Your Bid

Contact bid@aguttes.com and register to bid by phone.

Register to bid live (recommended for lots under €5,000).

Submit an Absentee Bid at bid@aguttes.com and allow the auctioneer to execute this on your behalf.

Bid in person in our saleroom.

Pay and Receive Your Property

Pay for your purchase – online ideally: by credit card or bank transfer.

Come and pick up your property or insure shipping and delivery by carrier.

AGUTTES

Pour inclure vos biens, contactez-nous !
Estimations gratuites et confidentielles
sur rendez-vous

Aguttes Neuilly 164 bis, avenue Charles-de-Gaulle, 92200 Neuilly-sur-Seine
Aguttes Lyon Les Brotteaux, 13 bis, place Jules Ferry, 69006 Lyon
Aguttes Bruxelles 5, avenue Guillaume Macau, 1150 Ixelles

DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS

Arts d'Asie
Clémentine Guyot
+33 (0)1 47 45 00 90 • guyot@aguttes.com

Art contemporain
Ophélie Guillerot
+33 (0)1 47 45 93 02 • guillerot@aguttes.com

Art impressionniste & moderne
Pierre-Alban Vinquant
+33 (0)1 47 45 08 20 • vinquant@aguttes.com

Automobiles de collection
Automobilia
Gautier Rossignol
+33 (0)1 47 45 93 01 • rossignol@aguttes.com

Bijoux & perles fines
Philippine Dupré la Tour
+33 (0)1 41 92 06 42 • duprelatour@aguttes.com

Design & arts décoratifs du 20e siècle
Sophie Perrine
+33 (0)1 47 45 08 22 • design@aguttes.com

Instruments & archets
Hector Chemelle
+33 (0)7 69 02 70 85 • chemelle@aguttes.com

Livres anciens & modernes
Affiches, manuscrits & autographes
Sophie Perrine
+33 (0)1 41 92 06 44 • perrine@aguttes.com

Mobilier, sculpture & objets d'art
Grégoire de Thoury
+33 (0)1 41 92 06 46 • thoury@aguttes.com

Mode & bagagerie, Montres
Adeline Juguet
+33 (0)1 41 92 06 47 • juguet@aguttes.com

Peintres d'Asie
Charlotte Aguttes-Reynier
+33 (0)1 41 92 06 49 • reynier@aguttes.com

Tableaux & dessins anciens
Grégoire Lacroix
+33 (0)1 47 45 08 19 • lacroix@aguttes.com

Vins & spiritueux
Pierre-Luc Nourry
+33 (0)1 47 45 91 50 • nourry@aguttes.com

Collections particulières
Inventaires & partages
Sophie Perrine
+33 (0)1 41 92 06 44 • inventaire@aguttes.com

BUREAUX DE REPRÉSENTATION

Aix-en-Provence
Adrien Lacroix
+33 (0)6 69 33 85 94 • adrien@aguttes.com

Lyon
Marie de Calbiac
+33 (0)4 37 24 24 28 • calbiac@aguttes.com

Bruxelles
Ernest van Zuylen
+32 487 14 11 13 • vanzuylen@aguttes.com

Genève
Côme de Montille
+41 79 388 3642 • montille.consultant@aguttes.com



Louyse Moillon (Paris, 1609/1610 - 1696). *Coupe de fraises, panier de cerises et groseilles à maquereau.*
Vendu 1,6 million en mars 2022. Record mondial pour l'artiste

RENDEZ-VOUS *chez Aguttes*

MARS AVRIL MAI JUIN **2023**

Calendrier des ventes

22·03 ASIAN ART *Online Only*	**29·03** MONTRES DE COLLECTION *Online Only*	Asian Weeks **06·04** ART CONTEMPORAIN *Aguttes Neuilly*	**20·04** ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE *Aguttes Neuilly*	**07·06** INSTRUMENTS & ARCHETS *Aguttes Neuilly*
23·03 ARTS CLASSIQUES *Aguttes Neuilly*	**30·03** GRANDS VINS & SPIRITUEUX *Aguttes Neuilly*	**13·04** BIJOUX & PERLES FINES *Aguttes Neuilly*	Asian Weeks **31·05** PEINTRES D'ASIE, ŒUVRES MAJEURES *Aguttes Neuilly*	**15·06** HAUTE ÉPOQUE *Aguttes Neuilly*
28·03 MAÎTRES ANCIENS *Drouot Paris*	**02·04** AUTOMOBILES DE COLLECTION LA VENTE DE PRINTEMPS *Espace Champerret, Paris*	**17·04** TOUR AUTO LA VENTE OFFICIELLE *Grand Palais Éphémère*	Asian Weeks **01·06** ARTS DE LA CHINE ET DU JAPON *Aguttes Neuilly*	**21·06** MAÎTRES ANCIENS *Aguttes Neuilly*

Ce calendrier est sujet à modifications | Retrouvez toutes nos dates de ventes sur **aguttes.com**

MOBILIER, SCULPTURE & OBJETS D'ART

4 VENTES PAR AN

Prochaines ventes
Arts classiques • 23 mars 2023
Haute époque • 15 juin 2023



Terrine couverte en forme de hure de sanglier
Strasbourg, sous la direction de Paul Hannong,
XVIIIe siècle, entre 1745 - 1754.
En vente le 23 mars



Contact : Grégoire de Thoury
+33 (0)1 41 92 06 46 • thoury@aguttes.com

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE

4 VENTES PAR AN

Prochaine vente
20 avril 2023

Max Ernst (1891 - 1976)
L'Angoisse du Juif, juin 1940
Huile sur papier marouflé sur carton
Signée en bas à droite, 18 x 20,5 cm (détail)
En vente le 20 avril

AGUTTES

Contact : Pierre-Alban Vinquant
+33 (0)1 47 45 08 20 • vinquant@aguttes.com

PEINTRES D'ASIE, ŒUVRES MAJEURES
4 VENTES PAR AN

Prochaine vente 38
31 mai 2023

Asian Weeks
À partir du 9 mai 2023

Alix Aymé (1894 - 1989)
Les jeunes filles Moï, 1930
Huile sur toile, 55 x 46.5 cm
Vendu 200 000 € le 2 juin 2022

Cette œuvre est en ce moment présentée dans l'exposition
Artistes voyageuses, l'appel des lointains 1880 - 1944.
Palais Lumière, Evian du 11 décembre au 21 mai 2023,
puis à Pont-Aven du 24 juin au 5 novembre 2023.

AGUTTES

Contact : Charlotte Aguttes-Reynier
+33 (0)1 41 92 06 49 • reynier@aguttes.com

Instruments & archets

Prochaine vente
7 juin 2023



Bartolomeo Giuseppe Guarnerius
« del Gesù » (1698 - 1744)
Crémone, 1736
Vendu 3,3 millions d'euros en juin 2022

AGUTTES

Contact : Hector Chemelle
+33 (0)7 69 02 70 85 • chemelle@aguttes.com

MAÎTRES ANCIENS

4 VENTES PAR AN

Prochaines ventes
21 juin et 21 novembre 2023



Bartolomé Esteban Murillo (1617 - 1682)
Le Christ Bon Pasteur
Vendu 641 000€ en juin 2022



Contact : Grégoire Lacroix
+33 (0)1 47 45 08 19 • lacroix@aguttes.com

COLLECTIONS PARTICULIÈRES INVENTAIRES ET PARTAGES

Deux commissaires-priseurs se tiennent à votre disposition pour coordonner votre projet avec nos différents spécialistes, en France et dans toutes les grandes villes d'Europe.

Objets d'art provenant de la vente « La Mesure des Mondes », collection particulière dispersée en octobre 2020 ayant totalisé 2,5 millions d'euros

AGUTTES

Contacts
Sophie Perrine : +33 (0)1 41 92 06 44 • perrine@aguttes.com
François Rault : +33 (0)6 69 33 85 16 • rault@aguttes.com




AGUTTES